

Polski Folklor Muzyczny

Wprowadzenie

Folklor był zawsze źródłem inspiracji dla twórców zawodowych. Uwidaczniają się także ślady oddziaływań twórczości profesjonalnej na pieśń ludową, w której wchłonięte pierwiastki, stapiając się z twórczym samorodnym, zyskały nowy kształt, nowe zabarwienie i temperaturę uczuciową, słowem nowe wartości. W tym twórczym procesie przyswajanie obcych, przy równoczesnej wynalazczości genetycznie własnych elementów, ujawnia się żywotność folkloru. Pamiętać jednak należy, iż znacznie silniejsze było oddolne oddziaływanie samorodnej twórczości na zawodową, aniżeli odgórny wpływ sztuki „uczonej” na kulturę ludową. Motywy, znane równolegle w pieśni ludowej, wykorzystał już pierwszy świecki pisarz polski Biernat z Lublina, działający na przełomie XV i XVI wieku. W „Bajkach” tego autoras występuje przyrównany do wilka chłop, który wydaje się zasmucony z powodu ożenku. Ale wcześniej od Biernata wykorzystał ten wątek wybitny humanista i głośny bajkopisarz włoski Abstemius, a następnie opracował go w jednym ze „Figlików” ojciec piśmiennictwa polskiego Mikołaj Rej. Zatem motyw smutnego z powodu ożenku chłopca uznać należy za ludowy wątek wędrowny, który przypuszczalnie wziął początek z kultury antycznej. Takich wątków o zasięgu międzynarodowym istnieje w folklorze mnóstwo. Jeśli one występują w twórczości profesjonalnej, sprowadzone są najczęściej na grunt rodzimy. Przykładem służyć może figlik Reja „O chłopie, co się ożenił”. Z renesansowych humanistów polskich najszczodrzej korzystał z folkloru Jan Kochanowski, który treściami ludowymi nasycił nastrojowe liryki, cięte fraszki i większego formatu obrazy epickie jak cykl „Pieśń świętojańska o Sobótce”. Kontynuatorem jego założeń, a także upodobań folklorystycznych był poeta Jan Smolik. W okresie baroku, obok motywów chłopskich, piśmiennictwo polskie wzbogacił wydatnie plebejski folklor miejski. Ustalone konwencje łamała wówczas tak zwana literatura sowizdrzalska. Jej mocne akcenty krytyki społecznej nie zawsze pozwalały autorom ujawnić ich prawdziwe nazwiska, toteż najczęściej rozpowszechniali swoje utwory bądź anonimowo, bądź pod pseudonimem. Stąd takie pseudonimy jak Jan z Kijan, Jan z Wychylówki, Jan Oleski. Ich dzieła zrosnięte są mocno z podglebiem ludowym, podobnie jak twórczość barokowych pisarzy, podpisujących się swoimi prawdziwymi nazwiskami, jak Andrzej Morsztyn, Wacław Potocki, Jakub Teodor Trembecki, Adam Korczyński, Wespazjan Kochowski. J.T. Tr4embecki przekazał w spuściźnie zbiór anonimowych utworów, zatytułowany „Wiersze zbieranej drużyny”, raz po raz ujawniające fragmenty pieśni ludowych. Literatura wieku Oświecenia nie tylko nie stroniła od folkloru, ale przy nasyceniu nim wierszy sentymentalnych i fraszek, wprowadziła elementy ludowe na sceny poprzez sztuki teatralne. Dowodnych przykładów dostarczają w swoich utworach tacy autorzy jak Franciszek Dionizy Kniaźnin, Franciszek Karpiński, Wojciech Bogusławski. W okresie romantyzmu, który nawiązywanie do ludowości przyjął jako jedno z głównych swoich założeń, nastąpiła prawdziwa manifestacja folkloru w literaturze i muzyce. Dowodem tego są choćby mazurki F. Chopina oraz ballady A. Mickiewicza. Ale folklor był źródłem inspiracji również dla innych dzieł naszego wieszcza. Słynne „Dziady” mają jako tło prastary obrzęd ludowy, obchodzony jesienią i wiosną, a wurażający stosunek świata żywych do umarłych. Właśnie w IV części „Dziadów” A. Mickiewicz przytoczył fragment pieśni ludowej „kto miłości nie zna, ten żyje szczęśliwy”, zaznaczając wyraźnie, że to urywek „pieśni gminnej”. Natomiast głośny utwór A. Mickiewicza „Golono, strzyżono” jest poetyckim opracowaniem ludowego podania, poświadczanego w Polsce już w XVII wieku, znanego także – jako wędrowny motyw – w folklorze narodów Jugosławii. Pisarze romantyczni włączali niejednokrotnie w organizmy swoich dzieł pełne teksty śpiewek ludowych, nie dokonując w nich żadnych przekształceń. I tak Aleksander Fredro w I akcie znakomitej komedii „Zemsta” ustami Papkina zacytował trzyzwrotkowy

tekst ludowy, wyrażający rozmowę matki z córką, która na pytania subtelnej treści miłosnej udziela filuternie wymijających odpowiedzi. Podobnym zabiegiem kompozycyjnym posłużyli się pozytywiści, wprowadzając pieśni ludowe do nowel i powieści wielkiego formatu. Wystarczy wymienić tutaj takie dzieła, jak „Nad Niemnem” Elizy Orzeszkowej z cytatem pieśni ludowej „Ty pójdziesz górą a ja doliną”, znanej także na Morawach oraz „Krzyżacy” Henryka Sienkiewicza z pieśnią „Gdybym ci ja miała skrzydełka jak gąska”. Pozytywiści uczuleni na zjawiska społeczne, pierwsi wprowadzili do literatury ludowe pieśni robotnicze. Maria Konopnicka, kreśląc w opowiadaniu „Hanysek” pełną współczucia postać nieletniego chłopca, zatrudnionego w kopalni, celem podmalowania tła i nastroju wprowadziła w tok narracji strofę pieśni górniczej. W tym, względnie znacznie większy dorobek posiada współczesna Konopnickiej działaczka i pisarka, Zofia Bukowiecka, autorka opowiadań dla młodzieży. W swoim czołowym dziele „Historia o Janku górniku”, Zofia Bukowiecka wykorzystała kilkanaście tekstów pieśni górniczych, a także ludowe podania i legendy górnicze, przez autorkę osobiście zapisane w Zagłębiu Dąbrowskim. W tym względzie jeszcze dalej posunęli się neoromantycy. Nie tylko korzystali oni z pieśni, podań, anegdot, przysłów i zagadek ludowych, rozsiewając je obficie po swoich utworach, ale posługiwali się nawet gwara, jak to potwierdzają niektóre poezje i opowiadania, a zwłaszcza cykl „Na skalnym Podhalu” Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Wybitny przedstawiciel polskiego neoromantyzmu, Stefan Żeromski, wprowadził urywkowo do powieści „Syzyfowe prace” pierwszą, samorodną pieśń rewolucyjną „Na barykady ludu roboczy”. Szczodrze wzbogacał także Stefan Żeromski swoje tworzywo literackie cytatami pieśni ludowych, jak w opisie zabawy kuligowej w pierwszym tomie wielkiej powieści historycznej „Popioły”, szczególnym zaś upodobaniem darzył starą pieśń o żołnierzu tułaczem, wysoko cenioną przez Mickiewicza, które najdawniejszy wariant rękopiśmienny zachował się z 1584 roku. Dwom swoim wczesnym dziełom nadał Żeromski tytuły „O żołnierzu tułaczem” i „Rozdziobią nas kruki i wrony” – ten ostatni jest dosłownym cytatem z pieśni – a nawiązywał do niej tak w powieści „Popioły”, jak i w dramacie historycznym „Sułkowski”. Również nie wolno zapominać o tym, że największy z dramaturgów polskich kierunku neoromantycznego, Stanisław Wyspiański, jako nosiciela swojego tekstu „Miałeś chacie złoty róg”, użył w „Weselu” oryginalnej melodii ludowej, szeroko rozpowszechnionej niemal we wszystkich regionach Polski. Pierwszy to chyba zapis melodii ludowej, przydany przez samego twórcę dziełu literackiemu. Z początkiem XX wieku rodzą się zamówienia społeczne na twórczość w pewnym sensie użytkową, w każdym razie upowszechnioną w nowych podólcach placówkach kulturalnego oddziaływania, jak kabarety artystyczne. Twórczość ta wiąże się często z pieśnią ludową, służącą za przedmiot satyry, parodii, pastiszu. W tym zakresie typowym przedstawicielem jest Tadeusz Boy-Zeleński. Poza wielkim swoim dorobkiem w dziedzinie przekładów arcydzieł z literatury francuskiej i niemieckiej oraz działalnością na polu krytyki literackiej Tadeusz Boy-Zeleński pozostawił poezje, z których wiele powstało jako teksty piosenek, tworzonych dla krakowskiego kabaretu „Zielony balonik”. Jeden z jego tekstów w 1910 bądź 1911 roku, zatytułowany „Kuplet zakopiańskiego górala”, posługujący się oryginalną melodią góralską oraz przyśpiewką, wykorzystaną jako czołową strofę, ukazuje w krzywym zwierciadle satyry ujemną stronę mieszczańskich zainteresowań góralszczyzną. Pośród twórców międzywojennego neorealizmu największe zainteresowanie folkloru wykazał Julian Tuwim, znakomity poeta, tłumacz i kolekcjoner przeróżnych osobliwości z zakresu profesjonalnej i samorodnej kultury umysłowej, a także ludoznawstwa. Dorobek folklorystyczny Juliana Tuwima wypełniają takie antologie jak „Wypisy czarnoksiężskie”, dokonane z rzadkich starodruków o treści demologicznej, „Polski słownik pijacki”, prawdziwa skarbnica aforyzmów, zwrotów i przysłów odnoszących się do tytułowanego tematu, „Antologia bachiczna”, wreszcie „Cicer cum caule czyli groch z kapustą”, mozaikowy zbiór ciekawostek z dziejów folkloru, obyczajów, językoznawstwa. Poza

folklorystyczną działalnością zbieraczą i wydawniczą Julian Tuwim nasycił wiele swoich utworów pierwiastkami ludowymi, w których dominują treści folkloru miejskiego Warszawy i Łodzi. Te wartości ogniskuje zwłaszcza poemat „Kwiaty polskie”. Julian Tuwim sięgnął również po jeden z najstarszych zabytków folklorystycznych, tak zwaną „Skargę umierającego”, zachowaną w rękopisie z XV wieku; fragment tego zabytku „Dusza z ciała wyleciała, na zielonej łące siadła”, posłużyła niejako za początkową siłę rozpędową wiersza. Polska twórczość literacka ostatniego trzydziestolecia legitymuje się bardzo silnymi związkami z folklorem. Z grona literatów polskich tego okresu rekrutują się też wybitni znawcy pieśni i prozy ludowej, autorzy znakomitych opracowań interpretacyjnych i źródłowych edycji folklorystycznych. Czołowym przedstawicielem jest tutaj pisarz Stanisław Czernik, który poza antologią polskiej pieśni epickiej pozostawił w dorobku kilka książek, zawierających cenne, czasem zgoła odkrywcze studia nad polską pieśnią ludową, jak „Poezje chłopów polskich”, „Stare złoto”, „Trzy zorze dziewicze”, omawiające najprymitywniejsze formy z dziedziny zaklęć i zamawiań, wreszcie pośmiertnie wydane: „Sny i widma”. Jak dawniej tak i obecnie literaci włączają pieśni ludowe w tok narracyjny swojej prozy, jak na przykład Maria Dąbrowska w monumentalnej powieści „Noce i dnie”, Gustaw Moprcinek w powieściach „Wyrobany chodnik” i „Pokład Joanny”, Eugeniusz Gołębiowski w powieści „Dożywocie pana Woyszy”. Raz po raz pieśń ludowa awansuje do utworu literackiego wysokiej rangi, jak to potwierdza Jarosław Iwaszkiewicz swoją „Piosenką śląską”, której kanwą stał się ludowy autentyk, wykorzystany przez Henryka Sienkiewicza i innych „Gdybym ci ja miała skrzydełka jak gąska”. W dalszym ciągu pieśni ludowe służą niektórym pisarzom jako zaczyn inspiracyjny i twórczą siłę początkową. Wymownych przykładów dowodowych dostarczyć może twórczość najwybitniejszego fraszkopisarza doby współczesnej Jana Izydora Sztaudyngera. Związała przyśpiewka ludowa, bądź nawet jej fragment, zmienia się pod piórem Sztaudyngera w prawdziwe arcydzieło epigramatycznej twórczości, najczęściej o wymowie satyrycznej.

Pięćset z górą lat, podczas których zaznaczyły się mocne i wielorakie pokrewieństwa twórczości literackiej z pieśnią ludową, uwidacznia ogromną żywotność folkloru. Po niektóre wątki sięgało kilku twórców. Przykładowo tak się ma sprawa z motywem „A kiedy cię pocałuję, trzy dni w gąbie cukier czuję”, poświadczonym u Kochanowskiego i Kniżnina. Wątek „Pytała się panna mądrego doktora” wykorzystali Andrzej Morsztyn, Wacław Potocki, Stanisław Trembecki oraz kilku autorów anonimowych. Począwszy od XVI wieku pieśń o żołnierzu tułaczku służyła jako źródło inspiracyjne takim twórcom jak Adam Czhrowski, Wincenty Reklewski, Adam Mickiewicz, Stefan Żeromski, Zofia Bukowiecka. Przykłady można by mnożyć. Wielorakie były metody wykorzystywania materiału folklorystycznego w literaturze. Czasem pieśń ludowa stała się bodźcem inspiracyjnym, dając początek utworowi, niejednokrotnie większego formatu, czasem wcisnęła się w sam środek konstrukcji, czasem posłużyła do wybrzmienia utworu. Raz pieśń ludowa pokrywa się niemal zupełnie z literackim przekazem, innym razem wyluskano w całości same ziarno motywiczne, to znów uwidaczniają się w ogólnym obrazowaniu ledwo uchwytnie, poetyckie analogie czy nawet aluzje. Pieśń ludowa przyjęła więc rolę uniwersalnego tworzywa artystycznego.

Polski folklor muzyczny jako przedmiot i jego znaczenie w szkołach muzycznych z uwzględnieniem możliwości powiązań tego przedmiotu z literaturą muzyczną i historią muzyki.

1. Uwagi wstępne:
 - a. Stan badań nad folklorem polskim

- b. Folklor muzyczny – w szkolnictwie polskim średnim i wyższym (PWSM, Instytuty i Katedry Muzykologii na Uniwersytetach) – brak podręcznika folkloru, encyklopedii folkloru muzycznego.
2. Najnowsze osiągnięcia w badaniach nad folklorem (okres ostatniego dwudziestolecia (1850-1970))
 - a. Archeologia muzyczna – wykopaliskowe instrumenty muzyczne: fletnia z Przeczyca, fujarka z Kowalewa (Biskupin), gęśle z Gdańska, fujarki z Wolina, Opola, fujarka z Nysy itp.
 - b. Tematy muzyczne w plastyce – róg na drzwiach Katedry w Poznaniu, płaskorzeźby muzyczne na ratuszu we Wrocławiu, stare sztychy zwłaszcza z kręgu kultury plebejskiej, mieszczańskiej.
 - c. Nowoodkryte zbiory melodii ludowych – tańce polskie z tabulatur lutniowych XVI i XVII wieku, tańce polskie z Ketoris Kodex z drugiej połowy XVII wieku, tańce polskie ze zbioru Anny Szirman-Keczer z przełomu XVII i XVIII stulecia, odnalezienie zbioru śląskich pieśni ludowych – Józefa Lompy z lat czterdziestych ubiegłego stulecia i wreszcie pełna edycja zbiorów Oskara Kolberga.
 - d. Akcja Państwowego Instytutu Sztuki
 - e. Odkrycie folkloru muzycznego grup zawodowych:
 - górnictwa rudy, węgla kamiennego, soli, bursztynu, ropy naftowej, siarki, kamieniołomów
 - hutnictwa metali
 - hutnictwa szkła
3. Możliwości wykorzystania wiedzy z zakresu folkloru w innych przedmiotach
 - a. z przedmiotami ogólnokształcącymi – historią, geografiją, językiem polskim – w liceach muzycznych
 - b. w historii muzyki – co już poświadczają materiały wykopaliskowe
 - c. w ugruntowaniu wiadomości o skalach – dichordy, trichordy, tetrachordy, pentachordy, typy pentatoniki, sexta i septachordalne, modalne (z analogią do starogreckich) samorodne – podhalańska (lidyjska + dorycka) i cygańska
 - d. w pozwiązaniu meliki utworów polskich z folklorem począwszy od Bogarodzicy
 - e. w powiązaniu metroritmiki utworów obcych i polskich z folklorem (J.S.Bach, Georg Telemann)
 - f. wykazywanie syntezy muzyki ludowej w utworach Chopina i Szymanowskiego (skale, melodyka- wewnętrzne ukształtowanie melodii), melizmatyka, metroritmika, agogika, konstrukcje harmoniczne, sonorystyka łącznie z wskazaniem na specyfikę niektórych instrumentów ludowych
 - g. w literaturze muzycznej i formach
 - h. związki folkloru polskiego z obcym 9pieśni górnicze s.127 nr 55 oraz Kodaly s.191 nr 276. Wołga, Wołga, Czemu płaczesz ty powstańcze.
4. Wnioski końcowe.

1. Literatura przedmiotu – przed rozpoczęciem omawiania ważniejszych działów podać uczniom dostępną literaturę.
2. Wartość i znaczenie muzyki ludowej.
 - a. wartość subiektywna
 - b. wartość obiektywna
 - c. Wartość historyczna
 - d. Rola muzyki ludowej w kształtowaniu się świadomości społecznej. Aspekt społeczny, wychowawczy i estetyczny muzyki ludowej.
 - e. Klasowy charakter muzyki ludowej
 - f. Znaczenie muzyki ludowej dla kultury narodowej i ogólnoludzkiej
3. Związek muzyki ludowej z życiem ludu. Ścisły związek muzyki z magią, religią jako zamaskowanymi ustrojami ekonomicznymi. Ścisły związek muzyki ludowej z obrzędami, zwyczajami. Muzyka wokalna czasów pierwotnych, powstanie skal muzycznych opartych o mistykę cyfr i wymiarów, Ogólny zarys teorii powstania muzyki. Szukanie wynalazcy muzyki u ludów pierwotnych, w istotach nadprzyrodzonych i w postaciach legendarnych. Wkład greckich szkół filozoficznych w rozwój teorii powstania muzyki. Szukanie źródła muzyki w przyrodzie przez Demokryta. Zdobywcze akustyczne i związany z nią pogląd szkoły pitagorejskiej.
 - a. szkoła przyrodnicza (Darwin, Spencer, Wallaschek)
 - b. szkoła psychologiczna (Stumpf, Bowning)
 - c. szkoła socjologiczna (Bucher, Wallaschek)
4. Teorie pojęcia pieśni ludowej, źródła jej powstania, twórczość ludowa. Pojęcie pieśni ludowej: wiejskiej, popularnej wśród ludu, artystycznej opartej na tematyce ludowej – sformułowania błędne. Pieśń ludowa to nie tylko pieśń powstała na wsi. Muzykologia radziecka, opierając się na dawnych zdobyczach (Dargomyżski) zna także folklor miejski. Słowem pieśń ludowa to każda pieśń, która została nie tylko stworzona przez lud ale ta, która znalazła u ludu aprobatę.
5. Historia zbierania folkloru muzycznego w Polsce. Najstarsze wzmianki, zapisy i zbiory pieśni ludowej. Znaczenie romantyzmu dla zainteresowania folklorem i dla początków zbierania polskich pieśni ludowych. Pierwsi zbieracze. Oskar Kolberg – jego życie i dzieło. Polska etnografia muzyczna po Kolbergu.
6. Historia zbierania pieśni ludowych na Śląsku. Zbieractwo śląskie w roli ruchu społeczno-narodowego. Pieśń powstańcza.
7. Metody zbierania muzyki ludowej: ołówkowa, zapis tekstu bez melodii, nagrania fonograficzne i elektro-akustyczne i ich wady. Metoda fonograficzno-ołówkowa.
8. Klasyfikacja pieśni ludowych w zależności od tematyki tekstowej (Kolberg, Bystron). Usterki dotychczasowej systematyki. Konieczność dokonania nowego podziału opartego o charakterystyczne cechy polskiej muzyki ludowej.
9. Charakterystyczne cechy muzyki ludowej. Cechy ogólne w odniesieniu do muzyki i tekstu: bezimiennność, programowość, autentyzm – połączenie z tańcem itp. Powstanie melodii wraz z tekstem lub też tworzenie nowych tekstów przy jednoczesnym śpiewaniu starej melodii, sposób przekazywania muzyki ludowej z pokolenia na pokolenie za pomocą tradycji ustnej. Zmienność niezamierzona i zamierzona.
10. Charakterystyczne cechy poezji w pieśniach ludowych. Prymitywizm pomysłu (treść, osoby, tło zewnętrzne). Prymitywizm konstrukcji i opisów. Typizacja (zakres opisu, bogactwo, typowe określenia, typowe sytuacje). Światopogląd (moralno-obyczajowy, klasowy, polityczny).

11. Trzy okręgi formotwórcze i ich charakterystyczne cechy.
12. Charakterystyczne cechy muzyki ludowej. Skale:
 - a. mniej niż ośmiostopniowe
 - b. ośmiostopniowe
 Metryka poezji polskiej i jej wpływ na rytmikę i metrykę muzyczną. Agogika. Melodyka polska: rozpoczynanie i zakończenie (kadencje) melodii. Typowe interwały. Ambitus. Melizmatyka. Heterofonia wariacyjna muzyki instrumentalnej. Wpływ instrumentów na skale i ambitus pieśni.
13. Elementy strukturalne muzyki ludowej. Typowe zwroty jako czynnik formotwórczy. Symetria i asymetria budowy. Zwrotkowość. Adekwatność muzyki i tekstu.
14. Charakterystyka ludowych form tanecznych. Tańce w rytmach parzystych, nieparzystych, mieszanych.
15. Polskie instrumenty ludowe: aerofony, membranofony, idiofony, chordofony.
16. Ludowe zespoły instrumentalne – współczesne typy kapel.
17. Ugrupowania etniczne ludu polskiego.
18. Charakterystyczne cechy ogólne poszczególnych regionów muzycznych w polskiej muzyce ludowej oraz cechy szczegółowe muzyki ludowej
19. Muzyka ludowa jako źródło twórczości zawodowej. Opracowania muzyki ludowej. Twórczość zawodowa o charakterze ludowym i pseudoludowym. Twórczość zawodowa, w której cechy ludowe podniesione są do wartości narodowej i ogólnoludzkiej. Twórczość zawodowa w powiązaniu z muzyką ludową a realizm socjalistyczny.
20. Melodie ludowe w połączeniu z tekstem literackim.
21. Literatura śpiewnikowa, chóralna i orkiestrowa muzyki ludowej w szczególności śląskiej.
22. Wskazówki metodyczne do akcji zbierania pieśni ludowej. Technika pracy terenowej, przygotowania własne zbierającego, indagacja, materiał muzyczny regionu, zapis nutowy.
23. Znaczenie festiwali ludowych dla wzmożenia twórczości ludowej.
24. Renesans muzyki ludowej poprzez zawodowe zespoły ludowe pieśni i tańca.
25. Ogólne wiadomości o muzyce ludowej krajów słowiańskich.

Związek muzyki z życiem ludu.

Zagadnienie powstania muzyki pozostało dotychczas otwarte. Jednakże teoria przyrodnicza, psychologiczna i socjologiczna doszły do pewnych wyników, aczkolwiek nie osiągnęły w pełni swego celu. Niewątpliwym sukcesem było już to, że odrzucając cały mitologiczny balast i mgliste, metafizyczne twierdzenia o boskim pochodzeniu muzyki, skierowały badania na grunt czysto realny, naukowy. Teoria przyrodnicza (Darwin, Spencer, Wallace, Braun, Hacker i inni) udowodniła związek muzyki ze światem przyrody, najczęściej poprzez jej naśladownictwo. Teoria psychologiczna (Barrington, Weismann, Hoffmann) wskazała na wrodzone człowiekowi zdolności do estetycznego przeżywania. Na koniec teoria socjologiczna (Bucher) dostarczyła nam niezmiernie ciekawych obserwacji, na podstawie których mogliśmy stwierdzić, że muzyka posiada w sobie siłę mobilizującą ludzi. Te osiągnięcia poszczególnych teorii oraz nowe badania z zastosowaniem metody materializmu dialektycznego, umożliwiają dziś rozwiązanie problemu powstania muzyki. Punkt wyjścia stanowić będzie leninowska teoria, że sztuka – a więc i muzyka – jest odbiciem rzeczywistości. W swoim wrodzonym pędzie do estetycznego przeżywania, człowiek wykorzystał wrażliwość zmysłu słuchu o stworzył muzykę taką, która przypominała mu warunki bytowania, środki i sposoby produkcji, otaczającą go przyrodę. Pierwszy impuls ku

temu mógł dać zarówno pęd do naśladownictwa ptaków, nadmiar energii, potrzeba wyrażenia stanu podniecenia (radości czy smutku) jak też potrzeba skoordynowania miarowych ruchów przy wykonywaniu pracy kolektywnej. O tym decydowały na jednym miejscu temperament, usposobienie, na innym warunki bytowania, na jeszcze innym, jak się to często zdarza – prosty przypadek. W miarę, jak muzyka pod wpływem udoskonalenia środków produkcji i ogólnego postępu kultury przechodziła różne fazy rozwojowe, stawała się coraz wyraźniejszym odbiciem świata rzeczywistego. Ale pamiętać trzeba, że człowiek pierwotny w swej niewiedzy dopatrywał się w każdym niezrozumiałym zjawisku wcielenia sił nadprzyrodzonych, a nawet wcielenia samych bogów. Nieuchwytna muzyka, działając na jego władze uczucia w sposób bardzo silny i bezpośredni była niewątpliwie takim zjawiskiem. Stąd też tłumaczy się fakt, że muzyka związana była początkowo najściślej z magią, z kultem religijnym, obrzędowością i zwyczajami. Zawsze jednak muzyka była odzwierciedleniem życia człowieka, stosunku do życia zewnętrznego i wewnętrznego, jego wzruszeń, wierzeń, przesądów. Nie zawsze było to odbicie dokonywane podświadomie, często człowiek celowo chciał w utwór artystyczny „zakląć” konkretną treść.

Charakterystycznych przykładów dostarcza zwłaszcza starożytny Egipt. Kapłani zajmowali się tam nie tylko badaniem ruchu gwiazd i planet. Umieli oni znaleźć odpowiednik ruchu tych ciał niebieskich w geometrycznych liniach, po których poruszały się tancerki w rytmie naśladowującym rytm świata. Poczy nas o tym następujące zdarzenie. Przed kilkudziesięciu laty zgłosił się pewien archeolog do znakomitego znawcy i nauczyciela tańca Jana d’Udin (ur. 1870, prawnik, pisarz muzyczny. W 1909 założył w Paryżu Francuską Szkołę Tańca Rytmicznego według systemu Dalcroza) z prośbą o wykonanie z 12 tancerkami tańca astronomicznego, którego opis wraz z kilku uczonymi odkrył, odczytując go ze znaków i hieroglifów na płaskorzeźbach jednej ze świątyń egipskich. Temu staremu zabytkowi poświęciła zresztą archeologia wiele uwagi. Taniec, o którym mowa, był pochodzenia chaldejskiego. Kiedy d’Udin zaczął realizować taniec, jeden z korowodów, przedstawiający obudzenie się konstelacji i bieg ich koło słońca, zastanowił go bardzo z powodu dziwnej ilości taktów, które w sobie zawierał. Po dokładnym zbadaniu tekstu, przyszedł do przekonania, że takt na 9/8 powinien regulować spiralne linie, zataczane przez tancerki, wychodzące porządkiem kanonu z małego koła centralnego, gdzie były zgrupowane, jak również dalszy ich obieg po wielkim kole, do którego dochodziły po jednym obrocie spiralnym. Ale całość nie odpowiadała jego wyliczeniom. Bo okazało się, ku jego zdziwieniu, że należało koniecznie dla zrobienia miejsca następnym tancerkom po szóstej tancerce, dochodzącej do koła, dodać tylko raz trzy pół ćwierci nuty dodatkowo do zasadniczego rytmu, zanim siódma tancerka swój ruch rozpoczęła. Wprowadziło to w środku tańca prawdziwy takt „przestępny”, konieczny przy obrotach we wszechświecie po piniach spiralnych... Tak więc przed kilku tysiącami lat kapłani egipscy przewidzieli ten konieczny dodatek, który charakteryzował astronomiczną formę taneczną. Symbolizował on przesunięcie wstecz punktu zrównania dnia z nocą. Magia muzyczna polegała więc na tej głębokiej idei utożsamiania praw muzyki z prawami życia duchowego człowieka, wnioskującymi w rzeczy zewnętrzne oraz z prawami wszechświata. Stąd to w filozofii pitagorejczyków lira Hermesa o siedmiu strunach uważana była za symbol siedmiu planet, ustanowiony przez samo niebo. Symbol ten zawierał grę planetarną, w której księżyc był – re, Merkury – do, Venus – si, Słońce – la, Mars – sol, Jowisz – fa, Saturn – mi ...Muzyce tej odpowiadał taniec astronomiczny, polegający na unaocznieniu ruchu ciał niebieskich i sprowadzeniu różnorodnych obiegów do jednolitej harmonii, a także na wyrażeniu wpływów gwiazd na świat elementarny. Ten taniec astronomiczny był w Egipcie częścią uroczystości religijnych ku czci Izydy. Oprócz niego odbywali kapłani egipscy taniec wokół Apisa, w czasie jego święcenia na boga – jako symbolu pierwiastka rozrodczego we wszechświecie. Taniec ten okazywał jego tajemnicze narodziny, zabawy z dziećmiństwa oraz jego połączenie z

Izydą. Podobnie w Grecji taniec religijny związany jest zazwyczaj z różnymi uroczystościami ku czci bogów, symbolizujących zjawiska przyrody. Znane są zwłaszcza tańce Fosforii i Hydroforii, poświęcone Ogniovi i Wodzie. Tak samo w Indiach taniec w uroczystej swej formie wyrażał zjawienie się pierwszej energii. Był znakiem, wyrażającym całym ciałem człowieka z chwilą gdy poczuł w sobie i w przyrodzie – życie. Również na naszym terenie, w całej słowiańszczyźnie muzyka i taniec związane były z kultem magicznym, religijnym i obrzędowością. Znany polski historyk muzyki Aleksander Poliński podaje pieśń, która mówi o starym bożku słowiańskim Dydzie, prawdopodobnie opiekunie miłości: „Dyd zaczyna i Dyd kończy kochające serca łączy.” Poza magią i religią bardzo silny związek wykazuje też muzyka ludowa z obrzędowością i zwyczajami. Do dziś popularne są u nas pieśni, związane ze zwyczajami, sięgającymi odległych czasów przedchrześcijańskich. Wyliczyć tu trzeba zwłaszcza pieśni o marzannie, gaiku, chmielu, pieśni sobótkowe, dożynkowe itd. Poznamy je bliżej w następnych rozdziałach.

Teorie pojęcia pieśni ludowej.

W studiach nad pieśnią ludową teoretycy nie doszli do uzgodnienia poglądów skąd się wzięła pieśń ludowa i jakie są jej źródła. Najwcześniejsza teoria tak zwana produkcyjna czyli twórcza uważa lud za bezimiennego i zbiorowego twórcę swej pieśni i muzyki. Przedstawiciele tej teorii od Montaigne’a, Herdera, Rosseau, de la Borde’a poprzez Schuberta, Thibaut, Grimma aż do Pommera i naszego pulikowskiego, zapatrzeni byli aż do przesady w samotwórcze popędy ludu w zakresie poezji i muzyki. Tylko to co powstało w najbliższych warstwach ludu, co się tam podświadomie a jednocześnie bezwoltownie wyłoniło, co się „samo zrobiło” – tylko to uważali za prawdziwy skarb kultury ludowej. Teoretycy ci, ślepo zapatrzeni w prymityw i przekonani o nierozzerwalnej jego łączności z ziemią, widzą lud jako część nieświadomie działającej natury, jako coś – co zrosło się z mistycznym, pozahistorycznym czasem. Ten lud żyje na przeciwległym krańcu społeczności ludzkiej o wykształceniu intelektualnym. Jego „niewzruszony duch ludowy rozwija się rzekomo „wielki, czysty, święty”, bo już pisał W. Karol Grimm (1786-1859) i brat Jakub (1785-1863) „świeci nad nim blask boskiego początku”. Romantyzm wzmocnił przekonanie, że w ludzie istnieje podświadoma zbiorowa twórczość, a według słów wspomnianego Grimma, pieśń ludowa „wyłania się po cichu, jak wszystko dobro w naturze, z tajemnej siły całości”. Dlatego tak teoretycy ci twierdzą, że zbędnym byłoby szukanie twórcy pieśni ludowej, bo „pieśń ludowa sama się układa” a jako taka jest śpiewem, który zrodził się bezpośrednio z życia uczuciowego ludów pierwotnych, nie tylko więc ludów Europy, ale w ogóle wszystkich ludów całego świata. Według tej teorii nie ma pojedynczego twórcy pieśni. Za twórcę uważa się zbiorowość – kolektyw, tworzący według natury a nie jak zawodowi muzycy – według zasad muzyki, nabyty w szkołach muzycznych. Teoretycy ci nie biorą niestety pod uwagę zagadnień socjologicznych ani historycznych. Nie patrzą na pieśń pod kątem widzenia wzajemnego oddziaływania poszczególnych warstw społecznych na siebie, ani na historyczny rozwój praw i elementów muzyki, które przecież w muzyce ludowej znalazły swój oddźwięk. Druga teoria tzw. recepcyjna – odbiorcza, oparta jest na obserwacji, że w muzyce ludowej napotykamy dawne pieśni artystyczne w formie przez lud zmienionej. W przeciwieństwie do poprzedniej teorii produkcyjnej teoria recepcyjna uważa twórczość zbiorową za niemożliwą. Zwolennicy tej teorii (Roch Liliencron junkier niemiecki językoznawca i muzykolog 1820-1912) twierdzą, że śpiewający lud sam nie stworzył swej prostej muzyki, lecz wzory swe czerpał z muzyki artystycznej. Zdaniem tych teoretyków, patrząc z historycznego stanowiska, sztuka muzyczna rozwinęła się od chwili wkroczenia chrześcijaństwa na arenę światową. Kuźnią jej miały być szkoły kościelne i klasztorne. Do ludu rzekomo przeniesiona została przy swym ciągle postępującym rozwoju, dzięki różnym elementom pośredniczącym, przede wszystkim więc przez wyszkolonych muzycznie wędrownych śpiewaków, kleryków,

rybałtów (z włosk. średn. śpiewak kościelny) jako muzyka śpiewana i taneczna. Ci wędrujący śpiewacy upraszczali rytmy i melodie, zaś od tej średniej klasy muzyków sposób i rodzaj muzykowania przeszedł na nieszkolone warstwy ludowe. Byli więc oni źródłem, z którego lud otrzymywał kierunek i normy dla swej praktyki muzycznej. Teoria ta uważa więc, że pieśń ludowa jest refleksem, odbiciem muzyki artystycznej dawniejszej i współczesnej epoki. Lud nie produkuje, lecz reprodukuje, nie tworzy lecz odtwarza, przy czym „smak warstw niższych pozostaje w swym rozwoju o duży okres czasu za smakiem warstw wyższych”. Jest to oczywiście pogląd bardzo mylny. Ale w pieśniach ludowych, szczególnie na Zachodzie – we Francji, Anglii – znaleziono teksty i melodie pochodzące z muzyki artystycznej poprzednich okresów. W ustach ludu te artystyczne twory zostały tak zmienione czy to przez uproszczenie melodii, czy zmiany poczynione w tekście, że straciły na wartości artystycznej w porównaniu ze swym pierwowzorem. Zmiany takie poczytane zostały przez przedstawicieli tej teorii za negatywny wkład ludu i określone terminem „ześpiewanie” pieśni. Dodać tu wypada, że teoria ta powstała w okresie kiedy zajmowano się w pierwszej linii tekstami pieśni, a nie melodiami, zmiany zaś, którym podlegały teksty artystyczne w ustach ludu były bardzo rażące, że ta właśnie okoliczność wpłynęła na ujemny sens słowa „ześpiewanie” pieśni. Inna znowu teoria, tzw. przetwórcza, która zwraca uwagę nie tyle na tekst, co głównie na melodię pieśni, godzi się z faktem, że lud rzeczywiście wzoruje się lub czerpie z muzyki artystycznej warstw kulturalnych. Uważa jednakże, że rola ludu nie polega li tylko na ujemnym „ześpiewaniu” pieśni artystycznej lecz i to głównie – na „ośpiewaniu” – tzn., że lud nadaje tej melodii tyle cech własnych, nowych, że owo „ośpiewanie” staje się czynnikiem konstruktywnym. „Ośpiewanie” zatem uznane zostało za dodatni, twórczy proces rozwojowy. Jako znamieny przykład służyć tu może pieśń śpiewana powszechnie na Śląsku:

Zapis z pamięci A. Dygacz

Tempo walca

Zatyty moje dały mi się znać

Musa jo se plecy moje pióreckiem mazać.

Z dużym stopniem pewności stwierdzić można, że melodia ta jest trawestacją ludową popularnej arii z opery „Marta” Flotowa. Kiedy porównamy tą pieśń z melodią dwóch pierwszych fraz arii uderzy nas fakt, że lud nie był tylko wiernym kopistą, lecz zdobył się na bardzo istotne zmiany, zwłaszcza rytmiczne. Z arii o wyraźnie ukształtowanym rytmie dwumiarowym, powstał miły waloszek śląski w typowym trójmiarze z charakterystycznymi dla muzyki śląskiej przedłużonymi nutami, kończącymi formę. Niekiedy przyjęte z muzyki obcej melodia zostaje wchłonięta przez nową i staje się jej organiczną częścią składową. Na przykład w ludowych pieśniach z Opolszczyzny zanotowana została taka pieśń:

Toma Konrad zapisał A. Dygacz

Siołkowice, pow. Opole

O jak mie to gniecie, gniecie mój cylinder, mój cylinder

Gniecie mie bardzo. To było piyrszy raz a teraz drugi raz o jak.

Widzimy, że druga część tej humorystycznej pieśni, rozpoczynając się w trójmiarze, wchłonęła w siebie początek znanej powszechnie włoskiej pieśni gondolierskiej: w morzu przegląda się gwiazda srebrzysta.

W rozwoju pieśni ludowej dzieje się podobnie, jak w muzyce artystycznej, gdzie zachodzi ciągła łączność między tym, co już było a tym, co jest. Rozwój w twórczości snuje się na kształt nici, utkanej ze wspólnej substancji wiążące dawne z nowym, a dopiero nagromadzenie charakterystycznych dla pewnego okresu zwrotów, doprowadza do skryształowania się poszczególnych stylów. Stąd też nigdzie i nigdy nie było w historii zupełnie swobodnego i indywidualnego języka muzycznego. Przeciwnie, indywidualny wyraz muzyczny mógł powstać dopiero na podłożu już opanowanych przez zbiorowość formułek i zwrotów. Ponieważ jednak każdy okres stylistyczny dysponuje odmiennymi formułami i

zwrotami, przeto byłoby niemożliwością, by tylko w pieśni ludowej zachowały się jedne i te same reguły i prawa, kierujące „ześpiewanie” czy „ośpiewanie” pieśni. Zdarza się oczywiście, że pewne melodie ulegały jakby mechanicznemu ześpiewaniu, że zostały okaleczone, lecz wypadki takie są na ogół dość rzadkie. Natomiast liczne warianty (odmiany) pieśni, które tłumaczono sobie przy pierwszym wejrzeniu, jako wynik bezmyślnie poczynionych przestawień, kontaminacji, opuszczeń tekstu, dodawań taktów, zmian rytmicznych czy metrycznych, zmian intonacji, wreszcie melodyki i ambitusu – okazały się na drodze porównania grupowego (w formach zestawiania wariantów w jednej tonacji i w rzędach pod sobą _ przemyślane, pełne sensu, podległe jakiemuś wewnętrznemu, konsekwentnie działającemu prawu kształtowania. Pieśń bowiem jest wędrowcem, którego środek lokomocji stanowi tradycja ustna. Stąd też się bierze owa zmienność pieśni. Właśnie przy przechodzeniu pieśni z jednego szczepu do sąsiedniego, z jednej prowincji do drugiej, a szczególnie przy wymianie pieśni między narodami, widzimy dokładnie, że przy owych zmianach kształtów pieśni niekoniecznie czynne są elementy destruktywne, lecz raczej działa wtedy cała pełnia konstruktywnych organicznych sił twórczych. Wracając do omówionych teorii pojęcia pieśni ludowych, możemy sobie powiedzieć, że prawda leży, jak zwykle, w pośrodku. Lud nasz bowiem sam tworzy swoje własne melodie, a jednocześnie chłonie i przetwarza, w sobie tylko właściwy sposób, materiał wzięty z zewnątrz. Mówiąc zaś językiem wspomnianych teorii, lud nasz produkuje, tworzy, recypuje – odbiera, reprodukuje – przetwarza, przy czym przy reprodukowaniu nagina materiał obcy tak silnie do swojego stylu muzycznego, że te tak „ośpiewane”: melodie nabierają samoistnych rumieńców, zależnie od usposobienia i temperamentu danego regionu. Zaś pieśni „ześpiewane” – okaleczone, znajdziemy tylko tam, gdzie zamiera obok życia muzycznego również wszelkie inne życie naturalne ludu, staczającego się w całym swym bytowaniu ku upadkowi materialnemu i moralnemu. Nie jest on już zdolny nawet poprawnie powtórzyć tego, co przychodzi do niego z otoczenia, nie mówiąc już o własnym układzie twórczym.

1. pieśni czysto ludowe, będące wyrazem własnej twórczości ludu (w ostatnich czasach chętnie określa się je mianem pieśni wiejskich)
2. pieśni, które sobie lud przyswoił.

Oczywiście nie zaliczymy do tej grupy utworów, które robione są przez muzyków wykształconych, na tak zwaną ‘nutę ludową’, ani pieśni ludowych stylizowanych. Zdajemy sobie naturalnie sprawę z tego, że ściśle ograniczenia jednych pieśni od drugich jest w obecnym stanie rzeczy niemożliwe, choćby dlatego, ubogi stan zabytków średniowiecznych naszej pisanej muzyki artystycznej nie pozwala na przeprowadzenie porównań z materiałem dziś zbieranym, by można było wykazać, że te a te obecne pieśni ludowe, były ongiś tworam muzyki artystycznej. Porównania takie w dużej mierze są możliwe do przeprowadzenia na terenach państw zachodnio-europejskich, gdzie zachowały się zabytki artystycznej muzyki średniowiecznej, obok bardzo wczesnych zapisów pieśni ludowych. Z drugiej strony wiemy również, że nie tylko pieśń artystyczna oddziaływała na ludową, lecz odwrotnie – pieśń ludowa była materiałem, z którego niewątpliwie czerpał w średniowieczu chorał gregoriański. Potem protestancki, a w Polsce specjalnie muzyka kościelna. Trzeba jeszcze wiedzieć, że w ciągu XVII i XVIII wieku bardzo chętnie korzystali z polskiej muzyki ludowej, kompozytorzy całej Europy, nie mówiąc już o Chopinie, Moniuszce i Młodej Polsce.

Historia zbierania pieśni ludowych w Polsce.

Zanim przejdziemy do omawiania samego zbierania pieśni ludowych, należałoby wspomnieć o wiadomościach i wzmiankach, jakie o pieśniach polskich znajdują się tu i ówdzie w źródłach historycznych. Sięgnąć tu trzeba przede wszystkim do dzieł najpoważniejszego dziejopisu średniowiecznego – Jana Długosza. Nie napotkawszy w jego dziełach świadectw

ani bardzo ważnych, ani licznych w każdym razie te, które podaje, rzucają nieco światła na obyczaj domowy narodu polskiego w dawnych czasach. Wskazują pewne daty i opisują pewne wypadki, na których osnuto pieśni, śpiewane dotąd jeszcze przez lud. Długosz opisując świetne przyjęcie cesarza Ottona III przez Bolesława Chrobrego, wspomina, że cała stolica polska – Gniezno – brzmiała wówczas dzień i noc „muzyką i ochoczą rozrywką”. Podczas tej wizyty w Polsce Otton przyrzekł Bolesławowi na synową siostrzenicę swoją, Ryksę, córkę palatyna reńskiego, która w roku 1001 zawitała do Gniezna wraz z całym posagiem i służbą dworską. Z pewnością Ryksa nie liczyła wówczas więcej niż 6 do 7 lat, bo dopiero w 12 lat po przybyciu swoim do Polski zaślubioną została przez królewicza Mieczysława. Taki był zresztą zwyczaj średniowieczny wiązania się naprzód ślubem duchowym z małoletnimi dziewczętami. Śladem tego jest dotąd śpiewana i bardzo popularna pieśń ludowa. Na Śląsku występuje ona w licznych odmianach melodycznych. Oto jeden z nich:

Zapis z pamięci. Zapisał A.Dygacz

Służył Jasio u pana za starszego dworzana, za starszego dworzana.

I wysłużył Kasieńkę, w siódmym roku dzieweńkę, w siódmym roku dzieweńkę.

Pieśń ta w formie balladowej posłużyła Zygmuntowi Noskowskiemu jako temat do popularnej jego ballady „Jasio” na sopran, tenor, chór mieszany z orkiestrą symfoniczną (utwór wykonany w zeszłym sezonie w Rybniku przez Filharmonię Śląską). Pierwsze takty tej ballady rozpoczynają się następująco:

Zapis z pamięci. A.Dygacz

Służył Jasio u pana za starszego dworzana, hej, hej

Za starszego dworzana hej, hej

I wysłużył Kasieńkę w siódmym roku dzieweńkę hej, hej

Kasieńkę w siódmym roku dzieweńkę.

Po śmierci króla Bolesława Chrobrego Długosz robił wzmiankę, że wtedy smutek i płacz ogólny był tak wielki, że wszystkie wesole śpiewy ustały na czas długi. Słynne zwycięstwo Polaków w roku 1205 nad Romanem, księciem włodzimierskim i halickim, które nastąpiło pod Zawichostem opiewano w różnego rodzaju pieśniach. A pieśni te, jak powiada Długosz, jeszcze „w półtrzecia wieku potem” – a więc za jego czasów – były wdzięcznie na widowiskach publicznych (in theatria) nucone). Pod rokiem 1466 opisuje Długosz „Zdarzył się pod te czasy straszny i przerażający wypadek. W poniedziałek 6 stycznia w samo święto Trzech Króli, Jakób Boglewski, szlachcic znakomity, herbu Koźlerogi, gdy w wiosce swojej Łęczyszycach, gdzie dawniej była warownia, na Mazowszu leżącej, w łóżku spoczywał, za namową żony jego Doroty, córki Jana Rogali z Suchocina, o której sprawkach jawnych i już między ludźmi rozgłoszonych, chociaż mu je ludzie godni wiary donosili, sam tylko słyszeć nie chciał, ani się mieć na baczości przed grożącym śmierci zamachem, przed którym go ostrzegano, ręką Jana Pieniązka z Witowic księdza, syna Mikołaja z Witowic, podkomorzego krakowskiego, przy pomocy Jakóba Adama Jaszczehowskiego, pisarza i komownika rzeczonoego Jakóba Bogłowskiego oraz dwóch jego sług, Plichy i Komaskiego, w oczach pomienionej Doroty, z którą tenże (ksiądz) Jan Pieniążek jak mówiono, skryte miał miłości, śpiący spokojnie, kiedy nań zbrodnicze godziły ciosy, spisami, szablami i siekierami zamordowany i na drobne kawałki rozsiekany został”. Wypadek ten rzekomo posłużył za temat jednej z najpopularniejszych pieśni, która weszła również do literatury okresu romantyzmu jako ballada „Lilia” Adama Mickiewicza. Na Śląsku pieśń tę śpiewa lud w każdej niemal wiosce. Podaję tu dwie melodie:

Piekary Zapisał Walis

Bystroń I

Stała nam się nowina, stała nam się nowina

Hej, pani pana zabiła, hej pani pana zabiła

Oto jeszcze jedna melodia tej samej pieśni, tym razem w trybie mollowym:

Bytom zapisał Walis
 Wolno, smutno
 Stała nam się nowina, stała nam się nowina
 Pani pana zabiła, pani pana zabiła
 Schowała go w ogródku
 Nasiała na nim rutki.
 Rutka, rutka leluja
 Rośnij większa niżli ja

Kronikarz wspomina o dalszych losach morderców. Dorota mężobójczyni dziwnym zbiegiem okoliczności została najpierw ułaskawiona, potem zaś ścigana zbiegła do krzyżaków, którzy chętnie przyjmowali i osłaniali przestępców przed wyrokami sprawiedliwości. Ksiądz Jan Pieniążek, wydany biskupowi krakowskiemu, za liczne swe przewinienia odsiadywał karę na dnie wieży, w ciemnej i głębokiej turmie, przez okres trzech lat i sześciu miesięcy. Za jeden z najstarszych zapisów polskich pieśni ludowych uchodzić może rękopis, występujący pod nazwą Kuranty Jarosławskie. Nie wiadomo, gdzie się rękopis ów znajduje obecnie, w każdym razie w roku 1879 stanowił prywatną własność prof. F. Jezbery w Warszawie. Wspomina o nim znany etnograf Jan Karłowicz w V-tym tomie czasopisma „Wisła” z 1891 roku. Rękopis składał się wtedy z 25 kart, a na okładce miał wyciśnięty tytuł „Kuranty”. Wymieniony jest też „gród Jarosław”. Według wszelkich przypuszczeń na odwrocie okładki data 1 sierpnia 1733 jest dniem nabycia manuskryptu przez nowego właściciela czyli sam manuskrypt może być znacznie starszy, prawdopodobnie z połowy XVII stulecia. Z rękopisu „Kuranty Jarosławskie” czasopismo „Wisła” zamieściło pieśń o babuleńce. Melodia zharmonizowana na trzy głosy, występuje bez podziałów taktowych. W druku podany jest jedynie głos najwyższy z zaznaczeniem, że pozostałe dopełniają harmonię dość niefortunnie. Tekst jest na ogół zupełnie zrozumiały i jak się łatwo przekonać zgoła nie różny od śpiewanego jeszcze dzisiaj w różnych okolicach.

Była babunia rodu bogatego, o tak, tak, tak, tak,
 Rodu bogatego.
 Miała koziołka bardzo rogatego
 O tak, tak..
 A ten koziołek był bardzo tłusty
 O tak, tak..
 Zjadł babusince tysiąc głów kapusty,
 O tak, tak..
 Wzięła babunia kija dębowego,
 O tak, tak..
 Pognała koziołka do ogrodu swego,
 O tak, tak
 A w pierwszym różku piwa nawarzyła,
 O tak, tak
 A w drugim różku jeść nagotowała,
 O tak, tak... O tak, tak..
 Jedzcie, pijcie, moje miłe goście,
 O tak, tak
 A za mego koziołka Pana Boga proście,
 O tak, tak..
 Niechaj za niego wilcy Boga proszą,

O tak, tak...
 Bo jego kości po borze noszą,
 O tak, tak...

Piosnkę tę śpiewa lud polski w różnych odmianach i w różnych okolicach. Zwrotki powtarzają się wprawdzie w różnym porządku, ale każda z rękopisu jarosławskiego daje się odnaleźć w dzisiejszych naszych wariantach na przykład u Kolberga (Poznańskie I 126 i IV 295; Kujawy II 127-128; Mazowsze I 83, II 148, III 125; Lubelskie I 308, Radomskie II 79 itd.). Po tych kilku uwagach, dotyczących najdawniejszych wiadomości, wzmianek i zapisów pieśni ludowych przejdźmy do omówienia początków zbierania. Utańczył się u nas pogląd, iż pod wpływem hasła powrotu do natury filozofa francuskiego Jana Jakuba Rousseau całą Europę przeniknął prąd skierowania się ku ludowi. Pogląd ten jest błędny, sprzeczny z dialektycznym pojmowaniem rozwoju dziejów kultury. Zwrot ku ludowości nastąpił na skutek ogólnych przemian społecznych i politycznych a hasło Rousseau powrotu do natury było jedynie jednym z bardzo wielu przejawów tych przemian. Ruchy wolnościowe, rewolucyjne wydobły na powierzchnię nowe warstwy społeczne, które domagając się równouprawnienia z warstwami uprzywilejowanymi, poczęły kształtować na swój sposób nową rzeczywistość, rozsadzając stare formy bytowe. W przeciwieństwie do dawnych czasów, podkreślających jedynie warstwę szlachecką, powstaje przekonanie, że lud wiejski jest najważniejszą warstwą narodu. Wyrazem tego przekonania, może być podjęcie zagadnienia chłopstwa polskiego, zagadnienia, które uwidacznia się w takim dziele, jak Stanisława Staszica „Uwagi nad życiem Jana Zamoyskiego” (1785) oraz w takim czynie jak uniwersał Połaniecki Tadeusza Kościuszki z roku 1794 – go. Właśnie w tych przemianach społeczno-politycznych oraz w przekonaniu o wielkiej roli klasy włościańskiej leży źródło zainteresowania sztuką ludową, zainteresowania, które przeniknęło do literatury i sztuki i zrodziło nowy prąd – romantyzm. Ale nie tylko na polu sztuki obserwujemy te zainteresowania. Kiełkują one także w dziedzinie naukowej. Powstaje nowy termin ludoznawstwo na określenie wiedzy o materialnej, duchowej i społecznej kulturze ludowej. Wspomnieć tu jeszcze należy, iż nadzwyczaj podatny grunt pod tego rodzaju zainteresowania artystyczne i naukowe tworzyły ówczesne stosunki w Polsce. Naród polski, który przestał formalnie istnieć jako państwo, posiadał przecież postępowy odłam społeczeństwa, szukającego wyjścia z tej opłakanej sytuacji. Wyjście to widziały postępowe koła w odrodzeniu sił własnych w narodzie, za którego fundament uważano klasę chłopską. O równouprawnienie tej klasy walczone od szeregu lat. Wyrazem zainteresowań ludoznawczych było utworzenie w Warszawie Towarzystwa Przyjaciół Nauk, którego członkiem był także jeden z najwybitniejszych ówczesnych postępowych działaczy – Hugo Kołłątaj. Zasługi tego wielkiego patrioty w dziedzinie muzyki polskiej są bardzo poważne. W „Ustawach dla Stanu Akademickiego i na szkoły w krajach Rzeczypospolitej przepisane”, wydanych przez Komisję Edukacyjną (a których głównym motorem był Hugo Kołłątaj) znajduje się instrukcja w sprawie zreformowania szkolnictwa muzycznego. Dla nas ważne tu jest to, że Hugo Kołłątaj stał się właściwie twórcą polskiej etnografii. Program podany przez niego w tym zakresie jest istotnie imponujący, wszechstronny, pionierski w pełnym tego słowa znaczeniu, wyprzedzający o lat kilkadziesiąt pomnikową działalność naszego największego etnografa muzycznego Oskara Kolberga. Oto Kołłątajowski program badań etnograficznych:

„Chcąc szukać w obyczajach naszych – pisze Kołłątaj – wiadomości o tradycjach początkowych i podobieństwa do dawnych ludów, trzeba nam poznać obyczaje pospółstwa we wszystkich prowincjach, województwach i powiatach. Osobliwie zaś:

1. różnicę w ich mowie, albo dialektach jednej mowy
2. różnicę w ubiorze nie tylko co do kraju, ale nawet co do koloru, żadnego gatunku ich okrycia nie opuszczając

3. Każdy ich obrządek przy godach weselnych, przy urodzinach, przy pogrzebach dobrze roztrząsnąć
4. o zabawach pospółstwa, stosownie do części roku o ich muzyce, o instrumentach muzycznych, o godach rocznych czyli saturnaliach naszego ludu, o bachanaliach, o pieśniach wesołych, pasterskich, żałobnych, historycznych i tych, które dzieciom przy kolebkach śpiewają, o bajkach i historiach
5. o gusłach i zabobonach jak mówią, a w rzeczy samej o dochowanych niektórych zwyczajach dawnej religii pogańskiej, jako to o sobótkach podczas przesilenia dnia z nocą
6. o postaciach i fizjognomiach, o gatunkach pożywności i onych zaprawienia sposobie, o mieszkaniach, o sposobie budowania, o gatunkach sprzętów do wygody w życiu
7. o pasterstwie i rolnictwie
8. o rękodzielnictwie pospółstwa
9. o nałogach i wadach”.

Kołątajowski program badań etnograficznych z roku 1802 wyrósł z żywego, bezpośredniego kontaktu wielkiego uczonego i patrioty z ludem, ze znajomości jego przeszłości i teraźniejszości z gorącego pragnienia, aby lud polski poczuł się wreszcie wolny, by stał się pełnowartościowym i pełnoprawnym obywatelem Rzeczypospolitej. Dzięki więc szczególnej sytuacji polityczno-społecznej, dzięki działalności takich ludzi jak Hugo Kołątaj wzrasta zainteresowanie pieśnią ludową. W roku 1801 Lelewel zapisał pieśni „z ust ludu” – jak to wówczas mówiono – lecz nie miał jeszcze odwagi ich opublikować. Podobnie jak Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk zajął się ludoznawstwem – w roku 1817 – Uniwersytet Wileński, jako podwaliną do badań etnografii włościańskiej. Z tego kręgu wyszedł jeden z pierwszych entuzjastów i zapaleńców tej idei, który z kosturem w ręku przemierzył całe tereny krajów słowiańskich, zbierając pieśni i wszelkie zabytki archeologiczne słowiańskie – Adam Czarnocki, znany w literaturze pod pseudonimem Zoryan Dołęga Chodakowski. Nawoływał on do zbliżania i poznania się z ludem, by na tej podstawie budować historię słowiańszczyzny. Nawoływania jego nie pozostały bez echa. W ślad za nim wyrusza przez kraj polski, arabski, czeski i węgierski drugi taki zapaleńiec Kazimierz Władysław Wójcicki. O ile materiały Chodakowskiego zaginęły nie wydane, o tyle Wójcicki poszczycić się może pokaźną liczbą wydawnictw i publikacji, z których dla nas najważniejszą jest „Pieśń ludu Białochrobatów, Mazurów i Rusi z nad Bugu” Warszawa 1836. Z podobnych zbieraczy wymienić należy takich jak Wacław z Oleska („Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego” z muzyką instrumentalną przez Karola Lipińskiego, Lwów 1833), Gizewiusza (zbierał na Pomorzu), Żegota, Jan Konopka i innych, aż się zbliżymy do tego, który swoją mrówczą pracą, wyrażającą się w monumentalnym dziele „lud”, położył kamień węgielny pod polską etnografię muzyczną. Jest nim Oskar Kolberg.

II

Oskar Kolberg

Poznać życie i twórczość Oskara Kolberga, to znaczy poznać właściwie narodziny ogólnej i muzycznej etnografii polskiej. To znaczy poznać zarazem okres jej pierwszego, wielkiego rozkwitu. Oskar Kolberg, to dla Polaka obco brzmiące imię i nazwisko. Ale rzecz znamienita, że wiele takich właśnie obcych imion i nazwisk wpisano na najbardziej zaszczytne miejsca w historii naszej sztuki, kultury i nauki. Wydaje się, jakby ci cudzoziemcy nadzwyczajnym trudem i móżolem chcieli okupić prawo do nowego obywatelstwa. Jakby przynależność do nowo przybranej ojczyzny chcieli zadokumentować wielkimi czynami. Dość tu chyba wspomnieć tak bardzo zasłużonych dla Polski jak Józef Elsner, nauczyciel Chopina, Samuel Bogumił Linde, autor „Słownika Języka Polskiego”, Karol Estreicher i syn jego Stanisław, którzy pierwsi opracowali wielotomową „Bibliografię polską”, wreszcie nie mniejszy

wiedzą, dziełem i zasługą – Oskar Kolberg. Pochodził on ze zniemczonej rodziny Kołobrzgów, zamieszkającej na dawnym Pomorzu, która przybrawszy z czasem nazwisko Kolbergów, przeniosła się do wielkiego księstwa meklemburskiego. Ojciec Oskara, Juliusz Kolberg, urodził się w mieście Waldegk, przynależnym do tego księstwa. Po rozbiorach Polski, z falą urzędników pruskich dostał się on jako inżynier na nasze ziemie i tak przywiązał się do nich, że na zawsze tu pozostał, przeszedłszy z niemieckiej służby w szeregi urzędników Księstwa Warszawskiego. Jako geometra, zamieszkał we wsi Przysusze w powiecie opoczyńskim. Tu też, w dniu 22 lutego 1814 roku przyszedł na świat Oskar, z matki Karoliny Marcoeur, z pochodzenia Francuzki. Widzimy z tego, że osobowość psychiczna Kolberga, była syntezą znamienitych cech trzech narodowości. Od Francuzów przejął to charakterystyczne *esprit* – błyskotliwy, pełen polotu umysł. Niemcom zawdzięczał późniejszą pedantyczną dokładność i systematyczność w badaniach. Polskie zaś środowisko, w którym przyszedł na świat, wyposażyło go w te wielkie przymioty serca, jakimi odznaczają się natury słowiańskie, a więc i polskie – entuzjazm i wielostronność zainteresowań oraz głęboką uczuciowość. We wsi Przysucha Oskar pozostał wraz z rodzicami i dwoma braćmi do piątego roku swego życia. W 1819 roku cała rodzina przeniosła się do Warszawy, gdzie ojciec otrzymał posadę profesora uniwersytetu, jako zasłużony autor książek technicznych, zdolny rysownik planów i autor pierwszego atlasu Królestwa Polskiego. Gościnny dom Kolbergów gromadził najwybitniejszych ludzi ze świata nauki i sztuki. Tu na skromnych herbatkach dyskusyjnych bywali Bogumił Linde, państwa Chopinowie z Fryderykiem, zaprzyjaźnionym z Oskarem, Józef Elsner, dyrektor Warszawskiego Instytutu Muzycznego, profesor i poeta Brodziński, autor „Wiesława”, Karol Kurpiński, kompozytor i dyrektor Opery Warszawskiej oraz wiele innych wybitnych osobistości. Wyjątkowa ta atmosfera, która nurtowała wiele postępowych idei, musiała wywrzeć wielki wpływ na kształtujący się światopogląd Oskara. Tym więcej, że chłopak interesował się wszystkim, uczył się pilnie, ze szczególnym zapałem garnął się zaś do muzyki. Uczęszczając do Liceum Warszawskiego pobiera naukę gry na fortepianie u nauczyciela Vettera, potem zaś, kiedy obejmuje posadę w kantorze bankowym jego wychowaniem muzycznym kieruje sam Józef Elsner i Dobrzyński. W latach 1834 – 1836 przebywa Oskar Kolberg w Berlinie na studiach kompozytorskich. Kształcił się u Girschnera i Rungenhagena, tego samego, który w kilka lat później był nauczycielem genialnego Moniuszki. Wróciwszy do Warszawy Kolberg działa początkowo jako prywatny nauczyciel fortepianu. Wnet jednak rzuca takie życie „z dnia na dzień” i obejmuje posadę w zarządzie warszawsko-wiedeńskiej kolei, gdzie pracuje również jego brat Wilhelm – technik. Na tym posterunku biurowym Kolberg wytrwał dwanaście lat od 1845 do 1857. W tym czasie nie traci jednak Kolberg ani kontaktu z muzyką ani też z środowiskiem naukowo-artystycznym. Nie stronił też od towarzystwa. Wszedł w koło tzw. cyganerii warszawskiej, którą stanowił zespół literatów, między innymi autor wdzięcznej „Lirenki” Teofil Lenartowicz, zapalony wielbiciel ludu Józef Bogdan Dziekoński. Do tego grona należeli też Ludwik i Cyprian Norwidowie. Nie ulega wątpliwości, że grono tych artystów, literatów, muzyków i malarzy odznaczało się szczególnym umiłowaniem ludu i jego kultury. Wyrazem tego były częste wycieczki do pobliskich wiosek, gdzie jedni notowali podania, gawędy, inni chwyтали na płótno krajobrazy i cechy z życia wiejskiego, jeszcze inni a między nimi był Oskar Kolberg, chwyтали śpiewy i melodie taneczne, przygotowując w ten sposób materiał do własnych kujawiaków, mazurów i krakowiaków. Podczas jednej z takich wypraw Kolberg zdobył nawet w Wilanowie (1839) pokaźny zbiór wiejskich pieśni, który stał się zaczątkiem jego późniejszego dorobku. W tym czasie Oskar Kolberg nie tylko wyszkolił się znacznie w kompozycji, ale nawet wziął się do napisania najtrudniejszego z wszystkich form utworu muzycznego – opery. Ułożył ją wspólnie z Teofilem Lenartowiczem, który opracował tekst. Dzieło to „Król pasterzy” było grane z dużym nawet powodzeniem w roku 1857 na scenie Warszawskiej i w trzy lata później doczekało się nawet wydania drukiem u Władysława Otta.

Wszystkie śpiewy w tym utworze zaczerpnięte są z pieśni i tańców ludowych. Za osnowę treści posłużył również zwyczaj ludowy urządzania konkursów przez pasterzy. Kto z nich w oznaczonym dniu i miejscu stawia się z trzodą swoją najwcześniej, ten przez cały rok nosi tytuł króla lub królowej. Po operze „Król pasterzy” skomponował Kolberg operetkę „Janek z pod Ojcowa”, operę „Wiesław” według Brodzińskiego oraz liczne, ujęte w sześciu zeszytach artystycznych trawestacje krakowiaków, mazurków i pieśni, które twórca dedykował Fryderykowi Chopinowi w dowód przyjaźni z lat młodzieńczych. W latach sędziwej starości stworzył jeszcze Kolberg jedno dzieło – 3-aktową operę „Maria” do słów Malczewskiego. Ale w czasie, kiedy większa część życia stała jeszcze przed Kolbergiem, muzyk i kompozytor miał poza tym jeszcze inne zadania. Widział on mianowicie, że cały dorobek ludu, zamknięty w najprostszy swój przejaw melodię, jest niemal obcy szerszemu ogółowi, a twórcy z wyjątkiem nielicznych, nie sięgają do niej, uważając ją nie nadającą się do opracowania. To dało powód do ogłoszenia drukiem jego dotychczasowych zbiorów z akompaniamentem fortepianu, które ukazały się w roku 1842 u Żupańskiego w Poznaniu. Dzieło owe zatytułowane przez autora „Pieśni ludu polskiego” oddział I opatrzone zostało wstępem, w którym czytamy „Kiedy bowiem obecnie tylu miłośników słowiańszczyzny pracuje nad wydobywaniem zapomnianych i poniewieranych skarbów, kiedy wartość pieśni gminnych należycie oceniona została (nb. praca ludzi nauki) sądzę – tak pisał Kolberg – że dogodzi potrzebie czasu i współziomków, gdy tyle ważną, a może ważniejszą jeszcze pieśni tych część to jest muzykę, dołączę do już istniejących zbiorów. Melodia jest duszą pieśni gminnej, w niej poznasz myśl i serce, jak w zwierciadle, ona znamionuje ducha każdego pokolenia. Po mozolnym zbieraniu w różnych częściach kraju naszego i przełamaniu rozlicznych przeszkód, jakie się nasuwały śmiało oddaję współziomkom snop ten z pola naszej muzyki zebrany. Rozpoczynają dzieło pieśni polskie, bo wśród całej słowiańszczyzny u tego plemienia muzyka najistotniej się rozwinęła, widać to szczególnie w mazurach, najoryginalniej malujących krzepki charakter ludu tego oraz w krakowiakach, odznaczonych już to niezakłóconą pogodą, już to rozumną wesołością, to znów lekką tęsknotą. Muzyk znajdzie tu zbiór bogatych, surowych rodzimych, ale czerstwych, silnych i pięknych piosenek, a geniusz znajdzie obfity materiał do podsycania i rozwijania własnych pomysłów”. Z tych prostych a mądrych słów Kolberga widzimy, że od samego początku przystępował on do swego wielkiego dzieła całkowicie świadomy swych celów i zadań, świadomy wartości tego materiału, jaki uprzystępniał ogółowi. Nie od razu jednak zdawał sobie sprawę z tego, jakimi metodami pracy będzie się posługiwał. Zwłaszcza, że zbyt mocno jeszcze przemawiał przez niego muzyk – kompozytor, który mimo nowych dróg, wytkniętych przez Chopina, nie był wolny od obciążeń swej epoki. I tak niewątpliwym uchybieniem w pierwszej publikacji pieśni było „poprawianie” melodii, włączanie ich przez zapisującego w ramy systemu muzycznego dur-moll. W związku z tym charakterystyczna jest wypowiedź sprawozdawcy „Tygodnika literackiego”, który pisał dosłownie: „wskutek tego (poprawiania) poczyniły się niektóre pieśni stosowniejszymi, a w takich odmianach widać doświadczonego i pełnego taktu muzyki”. Po ukazaniu się pierwszego zbioru Kolberg zaczął podróżować po całym niemal kraju. (był nawet zagranicą – w Wiedniu, Trieście, Wenecji). Zwiedził Krakowskie, Podhale, Śląsk, Kurpie, Radomskie, Lubelskie, okolice Ojcowa i Częstochowy, Sandomierskie, Kujawy, Augustowskie, Łęczyckie, Kaliskie, Wołyń i okolice Żytomierza. Robił nawet wypadki do Węgier. Jako owoc tych wędrówek poczęły od roku 1847 ukazywać się w „Bibliotece Warszawskiej – „Pieśni ludu weselne z melodiami”. Studium to ciągnęło się przez dwa blisko lata, a w tekście, podzielonym na dziesięć rozdziałów umieszczonych zostało 281 różnych śpiewów weselnych. Prócz tego pismo wychodzące w Lesznie „Przyjaciół ludu” zawarł w rocznikach swych część materiału, zgromadzonego przez Kolberga. W piętnaście lat po ukazaniu się pierwszego zbioru, ukazał się drugi pod tym samym tytułem „Pieśni ludu polskiego”, seria I. Inny tu zupełnie sposób opracowania niż poprzednio. Więcej staranności i

pilności w układzie. Jest tu już zrozumienie wartości melodii niezmiennionej i nie okraszonej dodatkami artysty. Nowość tę, zaznaczył Kolberg w przedmowie podkreślając że „muzyka jest głównym przedmiotem niniejszego zbioru. Do każdej pieśni dołączono – pisał autor – właściwą jej nutę. Uderzony wcześniej oryginalnością i krzepkością pieśni ludowych, od lat kilkunastu robiłem wycieczki po kraju, w celu skrzętnego i wiernego ich spisywania, toteż zaczerpnąłem najciekawszy jej zapis, taki przynajmniej, jaki już potrafi dokładnie odznaczyć muzykalność ludu naszego, oddaje nutę w nieskończonej postaci (tj. o ile skażenie nie pochodzi z winy śpiewających) tak jak wybiegła z ust ludu, bez żadnego przystroju harmonijnego, bo mam przekonanie, że najdzielniejszą jest w samorodnej, niczem niezmaconej czystości, jak ją natura natchnęła. Brzmi pieśń nieprzerwanie po naszych niwach i gajach, płynie z wodą i wiatrem odbija się o ściany naszych karczem, dworów i chat, a tam gdzie powstała, najsilniej za serce chwyta”. Wydanie dzieła było wytworne, jak na te czasy wspinała. Prócz nut znalazły się barwne ilustracje, dające wyobrażenie o typie i stroju wieśniaków z okolicy Krakowa i Warszawy. W podziale materiału trzymano się dwu grup, z których jedna spotykana najczęściej – śpiewy w liczbie 41, inny 466 tańców i przygrywek. Mimo zapowiedzi dalsze serie „Pieśni” nie ukazywały się. Uczony rzadko kiedy odzywał się gdzieś w pismach. Minęło osiem lat, w których Kolberg ugrupował swe zbiory, przekonując się jednocześnie, że w dalszych wydaniach zachodzi konieczność oparcia tych pieśni o jakieś tło, tak, by uwydatnione zostały na podłożu, na którym one powstały i rozwinęły się. O ile bowiem poprzednikom swoim zarzucał Kolberg jednostronność w opisach i podawaniu klechd, zwyczajów, zabobonów i czarów bez muzyki i śpiewu – o tyle teraz przyłapał się na tej samej jednostronności, drukując same melodie. W ten sposób powstał nowy plan dalszych publikacji. Do tego planu weszły nie tylko dotychczasowe zdobycze muzyczne, ale cały zakres życia ludu ze wszystkim jaki on jest w ogólnym ujęciu i w najdrobniejszych szczegółach. Muzyk zmienił się powoli w ludoznawcę, poznając bogaty świat wierzeń, gusiel, czarów i zabobonów oraz całego bytowania naszego ludu. Z poznaniem tym łączyła się chęć przekazania tej odrębnej sfery w jej świetle prawdziwym – chęć stworzenia dzieła wszechstronnego o polskim życiu wiejskim. I skromny tytuł dawnych „Pieśni” zastąpił nowy „Lud”, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce”. Już sam ten tytuł, pod którym pojawiły się wszystkie prawie dalsze prace Kolberga, mówiło w jakich ramach autor obracał się. Dla jasności układu i uniknięcia chaotyczności, przyjął Kolberg geograficzne terytoria i w poszczególnych tomach do nich się ograniczał. Lecz zamysł autora, wymagał znacznie dokładniejszego zżycia się z ludem, aniżeli to było potrzebne przy wyławianiu samych melodii. Kto chciał malować wielki obraz doli i niedoli chłopskiej, musiał się z nią zetknąć nie w dorywczych wycieczkach, ale w ciągłym, codziennym życiu, uczestniczyć w zabawach i tańcach, być na weselach, sobótkach, chrzcinach i pogrzebach, obserwować lud przy pracy, spędzić pod strzechą różne pory roku. Aby ten śmiały zamiar zrealizować Kolberg rzuca w roku 1861 pracę w dyrekcji skarbu, opuścił Warszawę, zamieszkał na wsi u znajomych, wyrzekł się wszystkich wygod i zaczął podróżować, jak to mówią „rzemiennym dyszlem” od wsi do wsi, przebywając w jednej okolicy całymi nieraz miesiącami. W roku 1871 zamieszkał na propozycję Konopki w jego domu w Modlnicy pod Krakowem. Przez 14 lat przebywał w gościnnym domu przyjaciela, dopiero w roku 1884 osiadł w Krakowie. Ale i wówczas jeszcze czas wolny od trosk wydawniczych i pisania poświęcał na dłuższe lub krótsze wycieczki, bądź to w Poznańskie, do Prus Zachodnich i Wschodnich, na Pokucie, Podole i w Sanockie. Czczony i szanowany powszechnie zmarł w Krakowie 3 czerwca 1890 roku. Ostatnie słowa, jakie wypowiedział były: „Umieram z tą pociechą, że według sił moich zrobiłem za życia co mogłem, że nikt mnie za próżniaka nie ma i mieć nie będzie, a to co po sobie zostawiam, przyda się ludziom na długo”. Istotnie plan jego życia jest wręcz zadziwiający. Przede wszystkim zastanowić nas musi niespotykana nigdzie gorliwość uczonego, który pracując nieprzerwanie przez okres

pięćdziesięciu lat, stworzył dzieło, jakim poszczycić się nie może żadna obca literatura. Dziełem tym to wspomniany już 'Lud'. Obejmuje on 23 serie, poza którymi oddzielnie wydano 'Mazowsze' (5 tomów), 'Chełmskie' (2 tomy) i 'Pokucie'. Z materiałów pośmiertnych, których na blisko 30 tomów wydano 'Wołyń'. Pozostały nie wydane jeszcze 'Tarnów-Rzeszów', 'Podhale', 'Pomorze'. 'Śląsk' nie umieszczone w dotychczasowych wydaniach materiały nutowe z Wielkopolski i innych regionów Polski, wreszcie 'miscellanea' – mieszane – zbiory przez Kolberga nieuporządkowane. Do 'Ludu' włączył Kolberg także wydane w roku 1857 'Pieśni' mimo, iż różnią się one znacznie od reszty. Właściwą serią pierwszych lat jest 'Sandomierskie' (t.I.1865). Potem idą 'Kujawy' (t.I.1867, t.II.1869), 'Krakowskie' (t.I.1871, t.II.1874, t.III.1874, t.IV.1875), 'Poznańskie' (t.I.1875, t.II.1876, t.III.1876, t.IV.1879, t.V.1880, t.VI.1881, t.VII.1882), 'Lubelskie' (t.I.1883, t.II.1884), 'Kieleckie' (t.I.1885, t.II.1886), 'Radomskie' (t.I.1887, t.II.1888), Łęczyckie (1887) i Kaliskie (1890). W poszczególnych tomach oprócz nut są rysunki i barwne ilustracje Gersona, Tadeusza Konopki i B.Hoffa. Przejście od monografii muzycznych do opisów ludoznawczych na terytoriach geograficznych, aczkolwiek w planie poszło gładko, w rzeczywistości zaznaczyło się ujemnie w serii pierwszej, w Sandomierskim. Opisy obrzędów i zwyczajów są tu jeszcze niewystarczające, drobne jakby tylko doczepione do głównej osi dzieła, zbioru pieśni. Z czasem wyrównało się to zupełnie, także duży postęp w udoskonaleniu formalnej strony tomów jest już widoczny w serii drugiej. Całe wydawnictwo przybrało jednolity charakter. Każdy tom rozpoczynają rozdziały o kraju pod względem położenia, o rozwoju historycznym i właściwościach etnicznych z uwzględnieniem tradycji, legend i podań. Od martwej przyrody zmierza autor do ludu, jego zewnętrznego wyglądu, rozwoju fizycznego, zdolności umysłowej, zalet i wad, noszenia się, ubioru, żywności, mieszkania, pracy, narzędzi i przemysłu. W osobnym rozdziale omówione są zwyczaje, opisane według świąt, kolejno jak po sobie następują. Najwięcej zajmują autora obrzędy wraz z towarzyszącymi im pieśniami i tańcami: opisuje wesele. Chrzcziny i pogrzeby, gry i zabawy. Nie pomija przy tym żadnej śpiewki, a szczególnie tych do tańca. W końcu zebrane są przysłowia, zagadki, baśnie, powieści moralne, legendy, gadki, bajki, dykteryjki, fraszki. Oddzielnie potraktowane wierzenia czyli pojęcia ludu o świecie zaziemskim, złych i dobrych duchach, o czarach, przesądach a wreszcie o zwierzętach, roślinach i sztuce lekarskiej. Widzimy więc, że w dziełach swych Kolberg mieścił surowe tworzywo wszystkiego, co z ludem miało styczność. Do tego nawiązywały opisy bądź historyczne, bądź literackie. Opisy te stanowią najsłabszą część dzieła Kolberga, gdyż autor dość skąpo wypowiadał własne uwagi, natomiast, całe stronicę, a nawet dziesiątki ich cytował z książek obcych, czasopism naukowych dawniejszych i nowszych, nie pomijając nawet gazet codziennych, które podawały niejednokrotnie informacje mylne, albo też ogólnikowe i nie wyczerpujące. Należało tu raczej krytycznie cały materiał przejrzeć. Ale Kolberg, cytując liczne wypowiedzi innych, chciał, aby z dzieła jego przemówił nie tylko sam lud, ale wszyscy, którzy mieli z nim bezpośrednią łączność. Jakkolwiek w układzie dzieła Kolberg uwzględnił cały zakres życia wiejskiego, to jednak jeden pierwiastek wybija się ponad wszystkie. Jest nim muzyka. Stała się ona największą troską Kolberga. Najskrzętniej jej poszukiwał, najpilniej notował. Dziesięć tysięcy pieśni wraz z odmianami znalazło w 'Ludzie' pomieszczenie, w najlepszym opracowaniu, w najslrupulatniejszym zapisie. O muzyce też najobszerniej pisał zawsze badacz we wstępach do poszczególnych tomów dzieła. Z punktu widzenia muzycznego etnograficzna praca Kolberga miała trzy etapy. Pierwszy to okres młodości, w którym Kolberg notował dorywczo zasłyszane melodie i używał je potem jako kompozytor. Oczywiście, jak już wspomnieliśmy 'szlifował' tzw. chropowatości melodii – podobnie jak wielu innych, za wyjątkiem Chopina – wtłaczał w ramy dor-moll. To był właśnie ten rodzaj 'melodii ludowych', o których Chopin powiedział, że są 'z przyprowadzonymi nosami różowane, albo z poobcinanymi nogami, albo na szczudłach'. By

komponować na tematy polskie, ludowe, jak się to wówczas mówiło, wystarczyło zacytować dosłownie tę lub inną piosenkę, albo użyć rytm mazura czy kujawiaka. Tak cytowane melodie ludowe, odarte z jędrnej surowości, uzupełniano szablonową harmonizacją, całkowicie sprzeczną z duchem muzyki ludowej. Z tego okresu pochodzą „Pieśni ludu polskiego oddział I” wydane z akompaniamentem fortepianu w roku 1842 w Poznaniu oraz „Pieśni ludu weselne” wydane w Warszawie w latach 1847-49. Naturalnie materiał taki nie przedstawiał dla etnografii żadnej wartości. Drugi okres, stanowiący jakby wstęp do etnograficzno-muzycznej pracy Kolberga, zamyka wydany własnym nakładem w Warszawie w roku 1857 tom „Pieśni ludu polskiego” Seria I (909 mel). Jak wyglądała metoda pracy Kolberga w tym okresie. We wspomnianym tomie, który miał zapoczątkować cykl dalszych (dlatego seria I) zestawiał Kolberg po kilkanaście odmian 9wariantów) tych samych melodii. Zamierzał zapewne na podstawie zestawienia tych wariantów wyciągnąć jakieś wnioski. Cóż się jednak okazało w toku pracy? Oto Kolberg zorientował się wkrótce, że wyczerpanie wszystkich wariantów pieśni jest niewykonalne, bowiem zmienia się nieustannie i wystarczy przejść parę kilometrów ze wsi do wsi, a już ta sama pieśń ulegnie zmianie, już nowy śpiewak doda coś z własnej fantazji, coś odmieni. Kolberg doświadczył praktycznie przysłowie: „Co wieś, to inna pieśń”. Zrozumiał, że aby pokusić się o wyczerpujące zestawienie wariantów, trzeba by zjeździć całą Polskę, nie pomijając ani jednej wioski, ani jednej chałupy. Toteż taki sposób zbierania ocenił Kolberg za niewystarczający, tym więcej, że uczony postanowił przedstawić pieśń ludową w oparciu o konkretne tło. Dlatego w trzecim okresie swej pracy przechodzi do opracowania całego materiału etnograficznego według regionów, ujmując go w serie od II do XXIII, a także dalsze tomy. Kończąc te uwagi podkreślić należy, że Oskar Kolberg pierwszy dokonał olbrzymiego wysiłku. W jedną spoistą całość uchwycił melodię ludową z jej źródłem natchnienia tj. otoczeniem, a przez to stworzył podwalinę pod ludoznawstwo, które każdą swą pracę musi rozpocząć od jego materiałów. Zasluga Kolberga polega nie tylko na tym, że uprzystępniał nauce i sztuce polskiej ogromne skarby kultury ludowej. Dzieło jego miało także swój wielki społeczny wydźwięk, przyczyniając się w znacznej mierze do demokratyzacji naszego społeczeństwa.

Polka etnografia muzyczna po Kolbergu.

Już za życia Kolberga ludoznawstwo w Polsce przybierać zaczyna charakter niezmiernie ożywionego ruchu. Wybija się cały szereg znakomitych badaczy, którzy działalnością swą wpływają mocno na pomysłowy rozwój nie tylko etnografii ogólnej ale również muzycznej. Od roku 1886 zaczyna się ukazywać „Wisła”, czasopismo etnograficzne, postawione wtedy na najwyższym poziomie w Europie. Redaguje je jeden z największych etnografów polskich, odznaczający się niezwykle bystrym i dociekliwym umysłem – Jan Karłowicz, ojciec kompozytora Mieczysława. Obok wykształcenia filozoficznego, nabytego w Moskwie, Jan Karłowicz posiadał także studia muzyczne, które rozpoczął jeszcze w Wilnie, kontynuował w Moskwie, uzupełniając je potem jeszcze w Brukseli. Był nawet w jego życiu okres, kiedy wahał się w jakim pójść kierunku – naukowym czy artystycznym. Moment ten nie pozostał bez wpływu na linię czasopisma „Wisła”, które drukuje systematycznie nie tylko poważne rozprawy naukowe o pieśniach ludowych (jak np. „Systematyka pieśni ludu polskiego” Jana Karłowicza, „Wisła” t.III, 1889), ale zamieszcza także opisy zwyczajów i obrzędów ludowych ilustrowane pieśniami, a nawet publikuje pojedyncze pieśni, nadsyłane przez różnych współpracowników i korespondentów czasopisma. Pieśni te drukuje się wraz z melodiami, co dla etnografa muzycznego ma decydujące znaczenie. Niestety „Wisła”, redagowana w Warszawie, po 19 latach istnienia przestaje wychodzić. Organem polskiego Towarzystwa Ludoznawczego jest czasopismo „Lud”, wychodzące we Lwowie a redagowane przez komitet. W skład tego komitetu wchodzi jeden z najpoważniejszych muzykologów prof.

Adolf Chybiński, który zabiega o to, by w „Ludzie” ukazywały się systematycznie zarówno prace o folklorze muzycznym, jak też i same pieśni i tańce. Do tych materiałów winien też sięgnąć przede wszystkim każdy, kto chce gruntowniej poznać naszą muzykę ludową. Dodać należy, że czasopismo „Lud” ukazywało się bez przerwy aż do roku 1939. Po uzyskaniu niepodległości wznowiono wydawnictwo czasopisma w Lublinie, skąd redakcję pisma przeniesiono do Poznania. Jeśli chodzi o same zbiory pieśni ludowych, jakie ukazywały się po Kolbergu, to trzeba podkreślić, że były one dość liczne. Znany i ceniony etnograf krakowski Zygmunt Gloger (1845-1919) wydaje w roku 1912 w Krakowie „Pieśni ludu”. Stronę muzyczną tego zbioru opracował znany kompozytor Zygmunt Noskowski. Dalsze wydania zbiorów przedstawiają się następująco:

1. Skierkowski Wł. – Puszcza kurpiowska, Płock 1928, 1929
2. Mierczyński St. – Muzyka Podhala, Warszawa – Lwów 1930
3. Mierczyński St. – Pieśni Podhala, Warszawa 1935
4. Bystron Jan St. – Pieśni ludowe z Polskiego Śląska (z rękopisów Szramka, Cienciwały i Rogera) Kraków 1934
5. Kamiński Lucjan – Pieśni ludu pomorskiego, Toruń 1936
6. Ligeza Stoiński - Pieśni ludowe z Polskiego Śląska Kraków 1939

A dalej publikowane po ostatniej wojnie:

7. Chorościński Jan – Melodie taneczne Powiśla, Kraków PWM 1949
8. Brzozowska Urszula – Pieśni i tańce kujawskie, Kraków PWM 1950
9. Chybiński Adolf – Od Tatr do Bałtyku, Kraków PWM 1950

Charakterystyczne cechy polskiej muzyki ludowej.

1. Skale.

Jak to wiemy już z zasad muzyki skala jest to pewien dobór i układ dźwięków muzycznych, stanowiących podstawę każdej melodii. Inaczej możemy powiedzieć, że skalą nazywamy podział oktawy według pewnego określonego schematu. Mamy więc skalę pięciostopniową, sześciostopniową, siedmio i ośmiostopniową, 12 i 24 –ro stopniową (w muzyce arabskiej) wreszcie durową i mollową. Jeżeli skalę durową lub mollową będziemy zaczynali od różnych dźwięków, zachowując jej porządek – będziemy już wówczas mieli gamę, która przyjmuje nazwę od pierwszej, rozpoczynającej ją nuty. Gama jest więc pojęciem ciaśniejszym w stosunku do skali. Zwrócić tu należy również uwagę na trzy terminy: skala materiału muzycznego, niezupełnie słusznie nazwana skalą „materiałową”, skala użytkowa i skala instrumentalna. Rodzaj pierwszy – skala „materiałowa” jest to cały zasób dźwięków od najniższego do najwyższego, jakim rozporządza dana jednostka, naród czy szczep. W naszym systemie będzie to zasięg naszej słyszalności, a więc od 16 po prawie 20 tysięcy drgań na sekundę, ponieważ mamy takie instrumenty, na których możemy uzyskać wszystkie dźwięki w tych granicach zawarte (organy, orkiestra symfoniczna). Człowiek mający do dyspozycji tylko swój własny organ głosowy, posiada skalę materiału zawartą między najniższym a najwyższym przez siebie dźwiękiem czyli zakres obejmujący średnio biorąc, trzy oktawy (łącznie z użyciem falsetu). Z tego całego materiału dźwiękowego, ze skali materiału, w praktyce muzycznej używany jest jedynie tylko pewien wycinek. Właśnie ten wycinek tworzy skalę użytkową. Na przykład na Śląsku stosunek skali użytkowej do do skali materiału jest w zakresie muzyki wokalne bardzo charakterystyczny. Południowe regiony Śląska a więc w Beskidzie Śląskim i Cieszyńskim ludność posiadając temperament żywy, śpiewa nieodmiennie w pozycjach wysokich. Wybiera więc jako skalę użytkową wyższy wycinek skali materiału. Regiony zaś północne – powiaty lubliniecki, oleski, kluczborski i opolski z ludnością o spokojniejszym temperamencie wybierają sobie z tej skali materiału (obejmującej

zasięg głosu ludzkiego) jej niższy, dolny wycinek. Dzięki temu skale użytkowe południowych i północnych okolic Śląska, a także innych regionów Polski są różne. Przykładem stosowania skali użytkowej w pozycji bardzo wysokiej jest słynne „jodłowanie” tyrolczyków. Operują oni najwyższym wycinkiem materiału muzycznego, możliwego do osiągnięcia przez człowieka w śpiewie, dzięki stosowaniu falsetowej techniki śpiewania. Fakt ten stanowi wskazówkę dla zbieracza, że pieśni należy zapisywać zawsze w oryginalnej wysokości lub przynajmniej zaznaczyć dźwięk początkowy. Jest to tzw. w notacji pieśni ludowych – nuta wyjściowa. Pisz się ją tuż po oznaczeniu metrum jako nutę o kształcie romboidalnym. Skala instrumentalna wreszcie – jak sama wskazuje – jest to skala, którą można wygrać na jakimś instrumencie czyli całkowity zasięg muzyczny instrumentu. W dziedzinie muzyki ludowej skala instrumentu nie zawsze pokrywa się ze skalą użytkową. Dzieje się to dlatego, że na budowę instrumentu wpływa wiele różnych czynników: dogodność chwytu, omijanie błędów w materiale, z którego sporządzono instrument, dążenie do uzyskania symetrii albo ornamentu. Na przykład jeden z dudziarzy opowiada, że jak był młody, to otwory palcowe na przebierze (piszczałce dudów) rozmieszczał gęściej, ciśnień. Dzisiaj, gdy mu palce od roboty zgrubiały umieszcza otwory nieco szerzej, żeby się palce mogły obok siebie zmieścić. Taki wzgląd już w pewnej mierze zmienia postępy w skali instrumentalnej. Inny znów dudziarz mający piąty palec u prawej ręki krótki (utracił kawałek palca w wypadku) umieścił otwór w piszczałce przeznaczony dla tego palca nie na linii wszystkich otworów lecz z boku, w miejscu dogodnym. Inni jeszcze umieszczają otwory na rurze piszczałkowej tak, by tworzyły różne odstępy – kierując się w tym wypadku względami ornamentacyjnymi. Wszystkie te i inne względy powodują, że w każdym instrumencie spotykamy odmienną skalę instrumentalną. W naszej muzyce ludowej spotykamy dużą różnorodność skal. Najstarszą jest niewątpliwie skala pięciotonowa czyli pentatonika. Mamy dwie skale pentatoniczne. Jedną to skalę pentatoniczną bezpółtonową, w której postępkach nie znajdziemy półtonu.

z opolskiego zapisał A. Dygacz

(przykład nr 1. Uciykła mi przepióreczka w proso a ja za nią nieboroczek nieboroczek boso)

Pieśń ta zbudowana jest według skali: g1 a1 c2 d2 e2 (g2)

Jest to czysta pentatonika bezpółtonowa czyli anhemitoniczna. Takie skale spotykamy w Chinach na parę tysięcy lat przed erą chrześcijańską. Stąd skalę pentatoniczną zwą niektórzy skalą starochińską, wschodnią, indyjsko-chińską, aryjsko-mongolską, skalą „Camati”. Inni nazwali ją też skalą szkocką. Teoretycy chińscy tłumaczą powstanie skal pentatonicznych w sposób następujący. Od zamierzonych czasów budowano w Chinach piszczałki według „świętej normy”, która w naszym systemie miar wynosi 230 mm. Piszczałka zamknięta o takiej długości wydaje dźwięk o 366 drganiach na sekundę, a więc mniej więcej fis1. W ten sposób Chińczycy posiadali od dawna swój kamerton. Piszczałka kryta w przedęciu daje drugi alikwot tj. duodecymę (oktawa + kwinta) i do tego tonu dostrajano następną piszczałkę. Podobny zabieg stosowano do dalszych piszczałek aby spełnić zasadę, obowiązującą chińskich budowniczych instrumentów, że każda następna piszczałka ma mieć w sobie ton poprzedniej. Te przedęte kwinty, przeniesione w obręb jednej oktawy dają właśnie skalę pentatoniczną.

f, c1, g1, d1 a1 (c1, d1, f1, g1, a1)

Obok pentatoniki anhemitonicznej spotykamy w polskiej muzyce ludowej drugi układ pentatoniczny, w którym mamy również 5 tonów w obrębie oktawy, jednakże między ich odstępami znajduje się półton. Może on być umieszczony dwojako: albo cis, d-f, g, a albo c, d-fis.

Oto przykład zaczerpnięty z Kolberga (Sandomierskie)

(melodia – przykład nr 2)

Skala hemitoniczna może zawierać również dwa półtony, dwie sekundy małe np. w układzie cis, d-fis, g, a jak to ilustruje przykład, zaczerpnięty również z Kolberga (Sandomierskie)

(melodia – przykład 3)

Dla skali hemitonicznej istnieje jeszcze druga, słusznie uzasadniona nazwa: skala diatoniczna, od „di toni” – dwa tony. Chodzi tu o te dwa całe tony czyli o tercję wielką, jaka znajduje się w ugrupowaniu tej skali: c,d-fis, g,a a odróżnieniu w ugrupowaniu pentatoniki anhemitonicznej, gdzie w analogicznej pozycji występuje tercja mała c,d-f, g, a. (Owe skale pięciotonowe ulegają z biegiem czasu dalszej ewolucji. Otrzymują mianowicie nutki wypełniające lukę tercjową lub towarzyszą, niemal w sensie dzisiejszego naszego ozdobnika, każdej pierwszej nucie z grupy dwu i trzytonowej w sposób następujący:

c,d, (e) f,g,a I

g,a,(h) c,d,e,II

c, d (e) f g a (h)c

Początkowo nutki te mają charakter przejściowy, są niejako „potrącone” od czasu do czasu przez śpiewaka czy instrumentalistę w sposób jakby przypadkowy, nieprogramowy. Używa się ich celem zaakcentowania, dodania mocy głównej nucie – pierwszej z każdej grupy. Obraz tego stanu rozwojowego możemy obserwować dzisiaj w ludowej muzyce chińskiej, gdzie to wstawiane do pentatoniki nutki przejściowe, mają swoją nazwę „pien” i gdzie rozróżnia się kilka rodzajów tych pienów. Oto przykład podany przez E.Fischera w książce „Beitrage zur Erforschung der chinesischen Musik“ s.183

(melodia – przykład 4)

A tu przykład (5) polskiej melodii z pienami:

Mazowsze II s.94 Oskar Kolberg

(pieśń ludowa – melodia z tekstem)

Z tamtej strony jeziora stoi jawór zielony

A na jaworze na tym zielonym trzej ptaszki śpiewają

g,a,(h)c,d,e(f)

Pieny nabierają z czasem większej wartości, usamodzielniają się i tym samym wchodzą w skład samej skali, jako równorzędne poprzednim stopniom kroki. W ten sposób zasięg skali rozszerza się.

Przy jednym pien powstaje skala 6-stopniowa czyli hexachordalna:

c d (e) f g a

Pieśni utrzymane w pentatonice anhemitonicznej uważamy za najstarsze, w hemitonicznej czyli diatonicznej – za młodsze.

Przy dwu pienach powstaje skala siedmiostopniowa:

c d (e) f g a (h)

Także sześć i siedmiostopniową skalę zaliczyć musimy do skal młodszych. Jak wynika z porównania z pentatoniką hemitoniczną, układ półtonów może być różny. Tym samym różne jest też rozmieszczenie półtonów w skali sześć i siedmiostopniowej, obejmującej oktawę. Oto przykład pieśni w skali hexachordalnej zanotowany pod Jarocinem w Wielkopolsce (6)

Skala: g a h c d e

Skale siedmiostopniowe z różnym rozmieszczeniem półtonów, przez porównanie ich do skal kościelnych – otrzymały także ich nazwy. Nie znaczy to, by lud orientował się i wiedział, że śpiewa w takiej czy innej skali kościelnej. Pojęcie skali jest mu obce i do wypowiedzenia się muzycznego – zbędne. Dopiero teoretycy, którzy zajęli się pieśnią ludową, doszukując się w niej skal, znaleźli układy podobne do tonów kościelnych i dostosowali do tych skal ludowych nazwy skal kościelnych, aby nie stwarzać nowej nomenklatury. Skale te zbudowane są z pochodów czterotonowych, zwanych tetrachordami. Zależnie od położenia półtonu w obrębie takiego tetrachordu otrzymuje on nazwę. Zaznaczyć trzeba, że skale kościelne znalazły się w muzyce ludowej nie tylko wyżej opisaną drogą czyli przez rozszerzoną skalę pentatoniczną do skali siedmiostopniowej o różnym rozmieszczeniu półtonów. Na muzykę ludową oddziaływała także i muzyka kościelna z chorałem gregoriańskim. Wielką rolę odegrały tu z

pewnością rozwinięte w piętnastym, szesnastym i siedemnastym stuleciu szkoły parafialne. Ale o nich powiemy jeszcze obszerniej na innym miejscu. W polskiej muzyce ludowej, obok skal pentatonicznych i hexachordalnych znajdziemy melodie, prawdopodobnie również bardzo stare, które wyraźnie wskazują na użycie tetrachordu, jako materiału tonalnego. Następująca pieśń, pochodząca ze zbioru ks. Skierkowskiego „Puszcza kurpiowska” tom I s.85, zbudowana jest na dwóch tetracjordach: c d e f oraz f g a b. (przykład 7)

Panie Boże zapłać za to, Panie Boże zapłać za to

Już tero bandzie bogato, już tero bandzie bogato.

Skale nodalne reprezentowane są w naszym folklorze dość bogato. Często trafia się u nas szczególnie skala miksolidyjska:

(przykład 8) z powiatu strzeleckiego ze zbiorów A.Dygacz

W lesie w lesie na białym kamiyniu

namawiali sobie trzej młodzieniaszkowie żwawą dziewczeczkę.

Równie często występuje skala dorycka:

(przykład 9) z opolskiego ze zbioru A.Dygacz

Ej ty mój Jaśku co ty myślis

Ze mnie tak prędko chces łopuścić.

Cy mnie w sercu nie miłujes

Cy się bogatszą wynajdujes.

Najpopularniejszą ze skal modalnych jest w polskim folklorze lidyjska. Znaleźć ją można najczęściej w zbiorach Oskara Kolberga:

Mazowsze t.II s.96 O.Kolbrg (przykład 10)

Między dwoma kamieniami

płynie woda strumieniami, płynie woda strumieniami.

Skala frygijska kościelna na terenie Polski nie występuje prawie zupełnie. Oto dwa przykłady, należące niewątpliwie do najrzadszych wyjątków:

Z opolskiego ze zbioru A.Dygacz (przykład 11)

Szli ludzie do kościoła, szli ludzie do koscila

A dziółcha do łogroda a dziółcha do łogroda.

Można powątpiewać czy rzeczywiście mamy tu do czynienia ze skalą frygijską zamiast dorycką. Za skalą frygijską przemawiają jednakże względy harmoniczne. Pierwsze dwa takty są niczym innym jak opisywaniem toniki, następne dwa opisywaniem dominanty itd.

Druga natomiast pieśń nie pozostawia już żadnych wątpliwości co do frygijskiego pochodzenia jej skali.

Z lublinieckiego ze zbioru A.Dygacz (przykład 12)

Kiej się panom żyć zachciałonie se robią sami.

My bandziemy na nich patrzeć między łopłotkami.

Niech na pańskim gnije zboże

Żaden panom nie pomoże

My siedzimy w domu, my siedzimy w domu.

Skalę w następnej pieśni zaliczyć można do hypofrygijskiej kościelnej.

Z opolskiego ze zbioru St.Walis (przykład 13)

Dolina, dolina między dolinami

Dolina dolina między dolinami.

Zajcowie nie wiedzą ale ludzie wiedzą

Jak jest między nami.

Naturalnie w całym folklorze polskim jak zresztą i europejskim, przeważają w ogromnej większości skale dur i moll. Skala mollowa występuje bardzo często w swym naturalnym układzie

Z ołoskiego ze zbioru A.Dygacz (przykład 14)

W moim ogródecku studzienecka stoi

A kto mimo pojedzie konika napoi.

Albo inna melodia z opolskiego ze zbioru A.Dygacz (przykład 15)

Wy drobne rybecki co pod wodą płyniecie

Wy nigdy przenigdy, wy nigdy przenigdy

Frasunku nie macie

Do najbardziej charakterystycznych cech naszego folkloru należy modulacja z dur do moll i na odwrót. Są pieśni, w których od początku do końca skala występuje na przemian, to w dur to w moll:

Z raciborskiego ze zbioru J. Rogera nr 1 (przykład 16)

O przyszło mi przyszło od majora pismo

Muszę maszerować, muszę maszerować na wojenkę istą.

Równie znamienym rysem naszej muzyki ludowej są zwroty skal nowszych (dur i moll) w pieśniach zbudowanych na skalach archaicznych. Najczęściej spotykamy je u O.Kolberga Mazowsze t.II nr 83 (przykład 17)

Złą ja złą ja złą ja matkę mam

Nie wyrozumi mnie matula cego ja nimam

Zjawisko to nie jest przypadkowe. Stanowi ono jeden z wielu dowodów nawarstwienia się krańcowych pod względem wielu systemów skal. Niektóre z tych pieśni pod względem muzycznym sprawiają wrażenie jak zwykłe dur lub moll. Archaiczność ich wykryć można dopiero śledząc bieg linii melodycznej. Uwidacznia się w niej często struktura pentatoniczna lub tetrachordalna, w odróżnieniu od naszych utworów, opartych wyraźnie o dur – moll, gdzie melodia postępuje zazwyczaj po interwałach trójdźwięku lub akordu septymowego i tworzy nawarstwienia tercjowe, nie kwartowe, właściwe melodiom w skalach archaicznych, zwłaszcza zaś pentatonice. Trafiają się melodie o bardzo niezdecydowanym charakterze skalowym

MM ćwierć nuta = 104 Walerian Batko (przykład 18)

A chodźmyśmy po dyngusie zaśpiewajmy o Jezusie

A chodźmyśmy po dyngusie zaśpiewajmy o Jezusie.

O Jezusie i o synie kto w Boga wierzy to nie zginie.

Ani to nie jest jeszcze D-dur, ani g – moll. Widoczna zaś jest struktura kwartowa, zaznaczona klauzurami. Bardzo charakterystyczny jest także przykład następny. Melodia niezdecydowana pod względem skali: ni to g - moll, ni to F- dur. Dolna kwarta (d) od g przyjmuje charakter toniki.

Melodia ze Śląska

Z arch. Fonogr. Uniw.Pozn. (przykład 19)

Nie będziesz lełyńku, nie będziesz rykował

Nie będziesz leleńku nie będziesz rykował

Mojej miłej budzował
 Nie będziesz rykował
 Mojej miłej budzował

Niezmiernie ciekawym zjawiskiem w naszym folklorze polskim jest występowanie skal samorodnych czyli typowo polskich, nie spotykanych w tej postaci w folklorze innych narodów. Skale samorodne występują u nas przede wszystkim na całym niemal terenie Polski południowej, od Karpat Wschodnich, poprzez Tatry, aż do Beskidu Śląskiego. Naturalnie rozumieć to należy w tym sensie, że i w tych okolicach przeważają dziś skale dur i moll. Skale samorodne spotyka się tu tylko w niektórych miejscowościach. Przykłady skal samorodnych napotykamy w zbiorze ST.Mierczyńskiego „Pieśni Podhala”. Oto jedna z nich: (przykład 20)

Nr 87

Ćwierćnuta = 76

Ej, chociaż ja0 se śpiwom, moje serce płacę,
 Ej, bo się utopiło pod reglami w młacie.

Albo:

(przykład 21)

Nr 55

Pieśń weselna

Ćwierćnuta = 88

Siadaj na ramie moje kochanie

Nic nie pomoże twoje płkanie

Już na polu konie klace

Już na polu konie klace

Na cię cekajom

Na cie cekajom.

Jeszcze jeden przykład z tego samego zbioru

Nr 97

Ćwierćnuta = 88

Pragnie rybka wody

A ptoszek pogody

A ja pragne chłopca

Do swojej podoby

Skale samorodne, reprezentowane w muzyce podhalańskiej – dotychczas nam dostępnej – sprowadzić można do zasadniczego schematu, co potwierdzają również trzy powyższe przykłady.

c', d', e', fis', g', a', b', c''

Półtony układają się pomiędzy czwartym a piątym, szóstym a siódmym stopniem

(podwyższony czwarty, obniżony siódmy skali durowej). Inny, znacznie bardziej

urozmaicony typ skali samorodnej występuje w dotychczas mało jeszcze znanych pieśniach ludowych Beskidu Śląskiego. Po raz pierwszy natknął się na ten typ skali samorodnej Jan Tacina.

Istebna Jan Tacina (przykład 22)

Gdzież ty jedziesz mój syneczku

Orać za wodę

Orać za wodę

Orać za wodę

Jak widzimy z przykładu, melodia istebniańska, utrzymana w skali podhalańskiej, posiada jeszcze jako nowe zjawisko ruchomość III stopnia skali. Stopień ten przyjmuje odległość raz tercji wielkiej (w takcie 1 i 6) a drugi raz – tercji małej (w takcie 7). W skali podhalańskiej występuje kwarta jako odległość zwiększona a septyma jako odległość mała, stanowiąc stopnie: IV i VII (dźwięk fis i b). W skali beskidzkiej obydwie te stopnie są ruchome. Stopień IV występuje raz jako kwarta czysta, drugi raz jako kwarta zwiększona. Podobną ruchomością odznacza się stopień VII stanowiąc raz septymę małą, drugi raz septymę wielką. Przykład na ruchomość IV stopnia.

Istebna Jan Tacina (przykład 23)

Anich jio pacholek ani ni mom żony

Jyny sobie rosne

Jyny sobie rosne

Jak jawor zielony.

Przykład na ruchomość VII stopnia

Istebna Jan Tacina (przykład 24)

Kiero mo dziywecka na wojnie gafana

Niech się łona podziwo na miesiącek z rana

Zwracając po raz pierwszy uwagę na skalę samorodną beskidzką Jan Tacina szuka jej rodowodu w dziedzinie akustyki. (patrz miesięcznik "Zwrot" Czeski Cieszyń Nr 9, 1951 rok) Siedem dźwięków kwintowego szeregu (f, c, g, d, a, e, h) powiększa z każdej strony o dwie następne kwinty uzyskując (es, b, f, c, g, d, a, e, h, fis /cis/) po uporządkowaniu tego materiału dźwiękowego otrzymuje skalę beskidzką, którą nazywa inaczej skalą podwójnie zwiększoną: c', (cis'*), d', es', e', f', fis', g', a', b', h'

- Na występowanie cis w tej skali nie znalazł Jan Tacina odpowiedniego przykładu.

Te niewątpliwie interesujące wywody zasłużonego zbieracza należałoby jeszcze naświetlić z innej strony. Trzeba się mianowicie zastanowić nad tym, skąd mogła się znaleźć taka skala w naszej muzyce. Czy istniała już przed pojawieniem się innych skal, jako rodzima, polska? Wydaje się to mocno wątpliwe. Wykształciła się raczej w specyficznych warunkach pod wpływem różnych okoliczności, na materiale, jakim polski folklor powszechnie operował. Zdanie to wymaga pewnego objaśnienia. Co to znaczy w specyficznych warunkach. Mam tu na myśli nie tylko oddalenie terenów górskich od ośrodków przemysłowych, od wielkich szlaków komunikacyjnych. Myślę raczej o sposobie pracy naszych górali i o przyrodzie górskiej. Główne zajęcie górali – pasterstwo pozostawia bardzo wiele wolnego czasu, który pasterze umilają sobie śpiewem i grą na instrumentach. Obcując przy tym stale z przyrodą. Bywa, że całymi miesiącami nie widują obcego człowieka. Sztuka, a więc i muzyka, jest (według słów Lenina) odbiciem życia ludzi i przyrody. Ukształtowanie krajobrazu górskiego jest ogromnie zróżnicowane. Mogło ono znaleźć swe odbicie w specyficznie odrębnych skalach muzycznych. (specyficznie odrębnej skali muzycznej). Rzecz jasna, w procesie kształtowania się systemów tonalnych naszego folkloru moment powyższy nie był jedynym. Przeciwnie – współdziałał z wielu innymi. Fundamentem, z którego wyrosły skale samorodne były niewątpliwie inne skale, szczególnie archaiczne. Podobieństwo skali lidyjskiej ze skalą podhalańską jest przecież znaczne.

Skala Lidyjska:

c', d', e', fis', g', a', h', c''

Skala Podhalańska:

c', d', e', fis', g' a', b', c''

Nie wolno nam także zapominać o wpływach obcych kultur ludowych na nasz folklor.

Wpływy te silne były zwłaszcza na południu, właśnie w paśmie górskim. Wiemy z historii, że w okolicach tych od XVI wieku począwszy odbywały się wędrówki Wołochów, zlatynizowanej ludności trackiej i słowiańskiej dawnej Rumunii. Ci Włos, którzy chętnie i licznie osiedlali się w Polsce, przynieśli z pewnością swoje pieśni, od polskich odrębne a zbliżone raczej do rumuńskich. A wiemy, że folklor rumuński obfituje w skale samorodne, z których przez porównania można wyprowadzić pewne pokrewieństwo z polskimi skalami samorodnymi. Przekonuje nas o tym choćby, następująca pieśń rumuńska:

M.Friedwagner (przykład 25)

„Rumanische volkslieder aus Bukowina”

nr III 18

Cam puli cu iarla verdi nime umbra

Nu tio vede

Cam puli cu iarba verdi nime umbra un tio vede

Numai parsaruicile radicaud aripile

Nu mai parlaruicile radicaud aripile.

Jeszcze więcej zbliżają się poleskie skale samorodne do skal cygańskich, które wywarły przemożny wpływ na folklor sąsiadujących z nami Węgier. Wystarczy porównać te typy skal by dopatrzeć się z Łatwością pewnych analogii.

Skala podhalańska

c' d' es' fis' g' a' b' c''

c; d' es' e' f' fis' g' a' b' h' c''

Skale cygańskie

c' d' es' fis' g' as' h' c''

c' des' e' f' g' as' h' c''

O jednym wszakże trzeba tu pamiętać, mianowicie o tym, że jakkolwiek nasze skale samorodne wykazują niewątpliwie związek ze skalami samorodnymi folkloru rumuńskiego i węgierskiego, to jednak w ciągu długich procesów twórczych wyodrębniły się one całkowicie i posiadają dziś swój specyficznie polski charakter. Gdy nawet spotykamy pieśni w skali samorodnej obcej, cechy polskie takiej pieśni są łatwo poznawalne. Oto ciekawy przykład pieśni śląskiej w skali cygańskiej:

Z powiatu gliwickiego J. Roger (przykład 26)

Zs ujazdem czarna rola

Za ujazdem czarna rola

Już trzy lata nie orana

Podsumowując wszystkie wywody o skalach stwierdzamy w polskiej muzyce ludowej następujące postaci:

1. skale mniej niż ośmiotonowe
2. skale ośmiotonowe
3. skale więcej niż ośmiotonowe

Grupa pierwsza obejmuje:

- a. pentatonikę czyli skalę pięciotonową
- b. tetrachordy czyli skale czterotonowe
- c. trichordy tj. skale złożone z trzech tonów

- d. rozmaite skale niepełne tj. takie, które mniej lub więcej zbliżają się do typów całkowicie rozwiniętych, lecz wykazują opuszczenia pewnych tonów stale się powtarzające.

W grupie drugiej widzimy:

- a. ew. skale starogreckie
- b. skale kościelne
- c. współczesne skale europejskiej muzyki artystycznej tj. skalę majorową (durową) i minorową (mollową)
- d. niektóre samorodne jak podhalańska

Do grupy trzeciej zaliczamy:

- a. niektóre samorodne jak beskidzka

Wymienione typy (grupy) skal przedstawiają historyczny obraz naszego folkloru. Od typu najstarszego – pentatoniki poprzez typ pośredni skale tetrachordalne i skale kościelne do typu najmłodszego skali durowej i mollowej. Równorzędnym typem są z pewnością skale samorodne.

2. Rytmika, metrum, tempo.

Obok różnorodności skal muzycznych, na które napotykamy w naszej pieśni ludowej, zwrócimy z kolei naszą uwagę na moment rytmiczny. Jest to czynnik, wpływający decydująco na ukształtowanie polskiej pieśni ludowej, a zarazem tworzący jedno z jej znamion stylistycznych. Przy zapisywaniu polskiej pieśni ludowej napotyka się nieraz na dużo trudności w oznaczaniu miary taktowej. Zdarza się to nawet i przy melodiach tanecznych, które – zdawać by się mogło - nie powinny nasuwać żadnej wątpliwości pod względem oznaczenia taktowego. Trudności te wynikają stąd, że w polskiej muzyce ludowej przewagę nad akcentami metrycznymi mają akcenty rytmiczne. Dla przypomnienia dodaję, że akcent metryczny znajduje się zawsze na początku parzystego lub nieparzystego taktu (zaraz za kreską taktową). Akcent zaś rytmiczny niekoniecznie musi być skrępowany akcentem metrycznym. Pojawia się zwykle na najdłuższej nucie w obrębie taktu. Może się więc znajdować na słabych częściach taktu. Pieśń ludowa, nieskrępowana formułkami, obowiązującymi w muzyce zawodowej (artystycznej), przedstawia wielkie bogactwo różnych kombinacji akcentów rytmicznych. Akcenty te bowiem nie są w polskiej pieśni ludowej stałe. Ulegają one przesunięciu, nie krępowane żadną regułą. Stąd przypadają na różne części taktu a nie wyłącznie na mocne, ustalone przez metrum. Dołącza się tu jeszcze fakt, że te akcenty rytmiczne nie pokrywają się z akcentami słowa (tekstu), co tym bardziej utrudnia rozpoznanie taktu – ustalenie schematu metrycznego melodii. Poniższa melodia zanotowana na trzy czwarte:

(przykład 27)

Glazurowe oczka masz Maliśko

Glazurowe oczka masz a masz

Winna być notowana (takt dwie czwarte – przykład 28):

Glazurowe oczka masz Maliśko

Glazurowe oczka masz a masz.

Dzięki temu swobodnemu rozrzuceniu akcentów rytmicznych słuchacz odczuwa wrażenie, że polska [pieśń] obfituje w bardzo skomplikowane grupy i wartości rytmiczne. Tymczasem schematy rytmiczne nie są bynajmniej skomplikowane i ograniczają się obok nut równych do rytmów kropkowanych przeważnie na mocnych częściach taktu: I ósemka z kropką i szesnastka ćwierć nuta, ćwierć nuta I ósemka z kropką i szesnastka pół nuta II pod

ćwierćnutami na słabej części taktu oraz do synkop. Synkopy są zjawiskiem bodaj najbardziej typowym w polskiej rytmice ludowej.

Z Orawy A. Chybiński Polski Śpiewnik Krajoznawczy. (przykład 29)

Grónie moje, grónie moje Wy wysokie lasy

Kasie mi podziały moje dawne czasy?

Co do ozdobników, to analiza wykazuje, że w naszej muzyce ludowej ozdobniki nie są tak bardzo różnorodne ani nie jest ich tak wiele, jakby się na pozór zdawało. Ograniczają się one do trylu, przednutek, mordentu i biegnika, wypełniającego interwał. Jednak trzeba wziąć pod uwagę fakt, że ozdobniki te są stosowane bardzo gęsto zwłaszcza w muzyce instrumentalnej, gdzie każda niemal nuta melodii jest ozdobiona. Oto znamieny przykład wyjęty ze zbioru Jana Choroszeńskiego „Melodie taneczne Powiśla” (przykład 30)

Nr 120

Ćwierćnuta = 162

Natomiast specjalne trudności uchwycenia ozdobników w muzyce wokalne polega na tym, że wykonywane są raz dokładnie, innym razem ten sam ozdobnik czy biegnik otrzymuje nieuchwytną formę glissanda, nie mówiąc już o pojawiających się często niewyraźnych przednutkach. Oto charakterystyczny przykład glissanda w pieśni.

Z opolskiego ze zbioru A. Dygacz (przykład 31)

Jak ja byłem gospodarzem miałem bydło hojne

Śtyry koty do roboty i dwie mysy dojne.

Dwa łóżecka z pajęczyny bym się nie skołatał

A pod spodkim koński łogun som sobie zaplatał

Jeszcze jeden czynnik przyczynia się do błędnego mniemania, że polska pieśń ludowa jest niezmiernie trudna i rytmicznie skomplikowana. Czynnikiem tym jest tempo rubato. Co to jest „tempo rubato”? Jest to pewna maniera wykonawcza, odnosząca się do przesunięć rytmicznych. „Rubato” znaczy po włosku „kraść, rabować”. Przy stosowaniu manieri tempo rubato, zabiera się, kradnie pewną ilość czasu jednej nucie, by tę samą ilość dodać nucie czy też grupie nut po niej następujących, nie narzucając długości trwania taktu czyli nie zmieniając miary metrycznej. Może też zachodzić wypadek odwrotny: nie przedłuża się wartości jednej nuty lub grupy nut na niekorzyść następnych, które należy o tyle skrócić. Z tego wynika, że tempo rubato nie należy w żadnym wypadku utożsamiać z ad libitum, czyli z dowolnym przedłużaniem nut i nawet całych taktów. Ze rubato nie jest tym samym co ad libitum, niech świadczy sposób, w jakim wykonywane jest rubato przez wiejskie śpiewaczki. Wystukują one nogą takt, a śpiewają rubato, czyli żonglują ułamkami wartości rytmicznych, ujmując je jednym a dając drugim nutom, przy czym nie tracą miary taktowej. Naśladowanie manieri tempo rubato jest bardzo trudne, nie mówiąc już o jego zapisie. Zapis wprost w czasie dyktatu muzycznego w terminie jest niemożliwy. Prawie dosłownego zapisu można dokonać dopiero z fonogramu, przy użyciu papieru nutowego z podziałką milimetrową. Wobec tego jednak, że rubato jest manierą czysto emocjonalną, odruchową, stosowaną nieraz w tych samych miejscach melodii za każdym razem nieco odmiennie, usiłowanie zapisywania jej w terenie w sposób dosłowny jest niecelowe. Wystarczy nad odpowiednim odcinkiem melodii wypisać słowo „rubato” i w miarę możliwości zaznaczyć, która nuta lub grupa jest skrócona, a która o tę samą miarę przedłużona. Najlepiej może nadawałby się do tego celu wydłużany daszek i kropka. Daszek umieszczany nad nutami, podlegającymi rubato, zaś kropką oznaczamy nutę, która została przedłużona.

Wyrwas z pod Garwolina M. i J. Sobiescy (przykład 32)

Kapusty nie będę jadła

Od kapusty będę bladła

Pieśń ludowa jest wykładnikiem temperamentu narodu. Ponieważ my Polacy odznaczamy się temperamentem żywym i wybuchowym, przeto nasza pieśń ludowa jest pełna żwawości i wewnętrznej dynamiki. Żwawość naszych melodii i zamięłowania do szybkich temp zniewala zbieracza do dokładnego oznaczenia tempa, czyli czasu przebiegu melodii. Nie wystarczy tu stosowanie elastycznych pojęć muzycznych, ogólnie przyjętych, jak „allegro” czy „presto”. Przy zapisie melodii ludowych oznaczamy tempo według metronomu Malzla. W wypadku, gdy zbieracz w terenie nie ma ze sobą metronomu z łatwością zastosować może zwykły sekundnik zegarka, za pomocą którego dokładnie określi czas trwania danej melodii. Dzięki temu można będzie później już przy pomocy metronomu oznaczyć właściwe tempo melodii. Zresztą dziś w wydawnictwie przyjęte jest także określenie czasu trwania utworu w minutach i sekundach, co ma znaczenie choćby dla praktyki radiowej, gdzie czas trwania utworu musi być znany.

Melodyka polskiej pieśni ludowej

Obok skali muzycznej melodyka czyli bieg linii melodycznej, jest najbardziej ważnym czynnikiem, który decyduje o charakterze i odrębności pieśni ludowej. Prowadzenie melodii w pieśni ludowej jest odmienne od prowadzenia w muzyce zawodowej. W polskiej muzyce ludowej natrafiamy – obok wspomnianej już surowości, wynikającej z biegu skal pentatonicznych – na częste skoki o septymę, nonę, postępy w obrębie kwarty zwiększonej w dół i w górę oraz na brak stopni prowadzących, odgrywających tak ważną rolę w muzyce artystycznej. W ogóle bieg naszych melodii daje obraz falowania. Wyraża on się tym, że melodia nie ma stałego lub wybitnie rozwijającego się kierunku w górę czy w dół, lecz ciągle waha się, faluje czy oscyluje między jednym a drugim kierunkiem. Analiza melodyki pieśni ludowej na terenie Europy doprowadziła do sklasyfikowania melosu ludowego w trzy zasadnicze grupy, które ujęte zostały w trzy okręgi formotwórcze.

Do pierwszego okręgu formotwórczego należy melos „falujący” czyli „unoszący się”, charakterystyczny dla pieśni ludowej polskiej, włoskiej i rumuńskiej. Cechy charakterystyczne pierwszego okręgu to:

- a. swobodny ruch melodii w kierunku opadającym i podnoszącym się, dający w ujęciu optycznym obraz fali.
- b. Przesuwanie akcentów rytmicznych i ich rozbieżność z akcentami metrycznymi
- c. Frazowanie, wychodzące od mocnej części taktu czyli „odtaktowość” (pieśni rozpoczynające się od mocnej części taktu – na raz)
- d. Legatowe powiązanie kroków melodii.

Drugi okręg formotwórczy, zwany melos ascendens - wznoszący, jest charakterystyczny dla Niemiec, Anglii, Holandii i Szwecji. Znamienne cechy tego okręgu to:

- a. Dynamizm każdego poszczególnego dźwięku melodii – jest siłą, popychającą melodię ku górze, stąd jej ruch wznoszący się, a obok tego powolny przebieg melodii.
- b. Układanie się melodii w warstwy tercjowe – w oparciu o tercję jako interwał podstawowy.
- c. Stale zachodzące zjawisko, że każdy krok melodii w dół staje się odskocznią do akcentowania pochodzenia melodii ku górze, a w związku z tym dążność melodii do rozpoczynania się od przedtaktu czyli – w przeciwieństwie do okręgu pierwszego – „dotaktowość”. Oto dwa przykłady melodii niemieckich:

(przykład 33)

(przykład 34)

Trzeci okąg (okres) formotwórczy posiada melos descendens – opadający, charakterystyczny dla pieśni ludowej francuskiej, celtyckiej, hiszpańskiej a w dużej mierze i słowiańskiej, zwłaszcza u szczepów górskich. Cechy jego są następujące:

- a. oparcie melodii na schemacie statycznym, który polega parafrazowaniu to znaczy, niezmiennosc rdzenia melodycznego przy statym dazeniu do odmieniania jego szaty melizmatycznej.
- b. Osadzenie melodii na wysokim dźwięku oraz zstępujący kierunek melodii, oparty o szkielet kwartowy czyli tetrachordalny.
- c. Rozróżnianie w melodii dźwięków pierwszego rzędu jako szkieletu melodii i dźwięków drugiego rzędu – wypełniających ten szkielet.

Trzeci okąg formotwórczy jest i w polskiej muzyce ludowej reprezentowany. Najczęściej trafia się w muzyce naszych górali, co zadokumentuje choćby ta powszechnie znana melodia (kierunek melodii zaznaczony strzałką a szkielet kwartowy klamrami):
(przykład 35)

Hej te nase góry hej, te nase lasy
Ej kasi się podziały starodawne casy

Poniższe zestawienie melodii podhalańskiej z wielkopolską unaoczní różnicę, jaka zachodzi między falującym a schodzącym kierunkiem melodii:
(przykład 36)

Mierczyński Pieśni Podhala s.61

ćwierćnuta = 66

ej pociesenio ni mom

ej w polu go nie sieje

(przykład 37)

Ł.Kamieński Śpiewnik Wielkopolski s.81

ćwierćnuta = 144

A pociesz mie pociesz Panie Jezu

Pociesz bo mie nie pociesz Matka ani Ojciec

Danada, dana, dana, dana, dana,

Danada, dana, dana, dana

Bieg linii melodycznej w polskiej pieśni ludowej jest niesłychanie urozmaicony. Takiej ruchliwości, zwrotności i uwijania się w granicach szerokiego zasięgu, dochodzącego nieraz do duodecymy, takiego strzelania śmiałymi skokami a nade wszystko oplatania melodii gęsto stosowanymi ozdobnikami, nie posiada żaden folklor zachodnioeuropejski. Cały bowiem dynamizm muzyczny naszego ludu wyzywa się i rozładowuje właśnie w melodyce, w samym biegu melodii. Dlatego jest ona taka bogata i dla obcych trudna do powtórzenia. Melodii naszego ludu nie potrzeba żadnego podparcia, żadnego dopełnienia czy akompaniamentu, co na przykład konieczne jest dla całości brzmienia w melodyce uboższej, skromniejszej, nie wykazującej takiego nieokiełznanego rozmachu. I tu właśnie leży powód, dla którego polska pieśń ludowa jest pieśnią jednogłosową. Właśnie na tym punkcie tkwi zasadnicze nieporozumienie a także błędna i krzywdząca ocena naszej muzyki ludowej. Wychowani na systemie dur-moll zawodowej muzyki europejskiej, wynieśliśmy to przekonanie, że piękna może być tylko taka pieśń, która posiada akompaniament lub śpiewana jest „na głosy”. Dlatego za niemuzyczny naród uważa się u nas taki, który najuboższą melodię śpiewa z łatwością na głosy. Dlatego lud czeski, ukraiński czy też litewski, śpiewający w nieustannych tercjach swoje ciągłe a jakże skromne melodie, nazywają się narodami muzycznymi, zaś nasz lud uważany jest za niemuzyczny, bo śpiewa tylko jednogłosowo. Nie znaczy aby

wymienione ludy były niemuzyczne. Ale tu chodzi o dwa światy muzyczne: jeden kierujący się ku współbrzmieniu, drugi, wypowiadający się w melodii samej dla siebie. Nie można tu decydować, który z tych światów jest mniej, a który bardziej muzyczny, ale w żadnym razie nie można twierdzić, jakoby lud polski był niemuzyczny, ponieważ śpiewa tylko jednogłosowo. Dla lepszego zobrazowania powyższych wywodów porównajmy dwie pieśni – popularną pieśń „Wołga, Wołga”, opartą na dźwiękach akordowych i pieśń Wielkopolską: (przykład 38)

Ł.Kamieński Śpiewnik Wielkopolski s.280

ćwierćnuta = 120

A z niedzieli na święto fernalowi koniki zajęto

Oj zajęto fernalowi konie nie wie teraz kiedy ma iść po nie

Postaci melodyczne

Obok swoistych cech materiału tonalnego nie mniej ważnym czynnikiem odrębnego charakteru ludowej melodyki polskiej są wspomniane już indywidualne postaci melodyczne, znamienne a powtarzające się zwroty melodii, które szczególnie wyraźnie słyszeć się dają w sposobie rozpoczynania i kończenia melodii. Już intuicyjnie, przy jakiej takiej znajomości muzyki artystycznej, słysząc nową dla nas a charakterystyczną kompozycję, bez trudu prawie określamy słyszaną muzykę jako „polską”, „rosyjską”, „hiszpańską” itp., mimo że nie znamy pochodzenia jej autora. Jeszcze łatwiej takiej klasyfikacji „narodowej” można dokonać, słysząc po raz pierwszy pieśń ludową. Naturalnie na ten ogólny charakter muzyki, wyczuwany intuicyjnie, składa się wiele czynników. Bardzo ważnym z nich jest rytmika. Ale najważniejszym bodaj są zwroty melodyczne, jak najściślej związane z jakością materiału tonalnego. W zakresie badań nad polską muzyką ludową niemalże nie zwrócono uwagi na to doniosłe zagadnienie. Nierychło też spodziewać się można jego rozwiązania w formie syntetycznego ujęcia. Będzie ono musiało oprzeć się na drobiazgowej analizie całego materiału polskich melodii ludowych, analizie niezmiernie żmudnej i wymagającej wielkiej precyzji. Ale już dzisiaj przewidywać można, iż tego rodzaju analiza, oparta na materiale porównawczym, przede wszystkim słowiańskim a dalej innych narodów ościennych oraz muzyki bliskiego Wschodu, odsłoni całe mnóstwo tajemnic, dziś może nieprzewidzianych i przyczyni się do spełnienia wspomnianych już doniosłych zadań, jakie czekają polską etnografię muzyczną i muzykologię porównawczą. W obecnym stanie badań poprzestać trzeba z konieczności na zanotowaniu zaledwie kilku szczegółów, zebranych w drodze analizy opisowej. Wszelkie zaś próby wysnucia wniosków ogólniejszych musiałyby okazać się przedwczesne i zawodne. Pośród zwrotów melodycznych, rozpoczynających melodie ludu polskiego, szczególną uwagę zwracają swą odrębnością bądź to interwały następujące po sobie, bądź też jeden jakiś, znamieny interwał rozpoczynający. Takim łatwo dającym się zaobserwować interwałem charakterystycznym jest przede wszystkim septyma mała w górę. Tak wielki skok melodii o interwał dysonujący, wcale nie łatwy do intonacji wokalne, nie może ująć niepostrzeżenie. Objaśniają go przykłady zanotowane przez Oskara Kolberga: (przykład 39)

O.Kolberg Mazowsze II nr 112

Pocóżeś mnie Matuliczku za mąż wydała.

W gospodarstwie trzeba robić

Mało kiedy pięknie chodzić

Matulu moja

Inny przykład (przykład 40)

O.Kolberg Mazowsze II nr 115

O dla Boga co takiego, co pochmurny dzień

Co nie widać Jasiuleńka calutki tydzień

Główkiem sobie sfrasowała ockam sobie wyplakała

Wszystko dla niego

Jakie jest pochodzenie tego interwału rozpoczynającego? O jakich związkach etnicznych świadczy jego odrębność? Z jakimi skalami i tekstami łączy się jego obecność? Na takie i podobne pytania w tej chwili jeszcze odpowiedzieć nie sposób. Z konieczności zadowolić się trzeba twierdzeniem, że nie tylko niezwykłość takiego rozpoczynania melodii, lecz także wielka liczebność melodii w ten sposób rozpoczynanych – i to na całym terytorium etnograficznym Polski – nadaje mu charakter czynnika stylistycznego polskiej melodii ludowej i pozwala jednocześnie przypuszczać, iż posiada on głębsze, w naturze polskiej melodii ludowej organicznie uzasadnione znaczenie. Z połączeń interwałowych, rozpoczynających melodie ludowe polskie, na pierwszym miejscu wspomnieć należy zwrot, będący połączeniem sekundy i tercji. Dwie jego postaci, najbardziej pospolite, zasługują szczególnie na uwagę. Pierwsza to połączenie sekundy z dwiema zazwyczaj tercjami:

(przykład 41)

O.Kolberg Mazowsze II nr 166

Oj ze powiedziałaś mała

Oj da zem ci wionek ukrad

Oj ze a tyś wodę brała

Oj da w studzienkę ci wypad

Druga na odwrót stanowi połączenie tercji z sekundami:

(przykład 42)

O.Kolberg Krakowskie II nr3

Porachuj dziewczyno gwiazdeczki na niebie

Tyle ja narobił ścieżeczek do ciebie.

Podobne zwroty melodyczne, których sekundy w opisany sposób łączą się z tercjami, znajdujemy także w melodyce Chopina. Przykładów dostarczają choćby Mazurki op.56 nr 2 i op.68 nr 2. Dalszym jakby rozwinięciem zwrotów, objaśnionych przytoczonymi powyżej przykładami jest zwrot początkowy melodii, łączący w sobie na przemian sekundy z tercjami. (przykład 43)

O.Kolberg Mazowsze II nr 440

Oj pojedzes pojedzies da weźże i mnie z sobą

Oj pojedą pojedą da pojedą ja z tobą

Podobnie jak dwa poprzednie i ta forma połączeń jest również bardzo częsta. Oczywiście i w odniesieniu do tych zwrotów powtórzyć trzeba to samo, co zaznaczono w związku z charakterystycznym interwałem septymy. I tu dopiero rozpatrzenie korelacji czyli wzajemnego stosunku tych zwrotów z innymi cechami melodii, zbadanie ich zasięgów terytorialnych, ustalenie zmian, jakim w jednej i tej samej melodii zależnie od różnic terytorialnych ulegają oraz rozpatrzenie najrozmaitszych innych zagadnień, jakie mogą nasunąć się podczas badania analitycznego, stanowiłoby podstawę do wniosków natury ogólnej. Przypuszczać wszakże można już obecnie, że owe następstwo sekund wielkich i tercji z unikaniem półtonów (sekund małych) mają źródło w szeregu tonalnym

pentatonicznym, co kazałoby wnosić o charakterze archaicznym tego rodzaju melodycznych i względnie starszym wieku melodii, które owe zwroty zawierają. Wymienione tu dla przykładu początkowe zwroty melodii ludu polskiego nie wyczerpują wcale tych rozmaitych postaci charakterystycznych jakie już przy analizie opisowej zwracają na siebie uwagę.

Szereg typowych zwrotów melodycznych ludowych zestawia również Helena Windakiewiczowa („Wzory ludowej muzyki polskiej w Mazurkach Fryderyka Chopina”, Kraków 1926) jakkolwiek badania jej zwrócone były przede wszystkim w kierunku zagadnień formalnych i to takich, które są wspólne muzyce ludu polskiego i muzyce Fryderyka Chopina. Tak zwane „wzory” Windakiewiczowej są właśnie zwrotami melodycznymi, których stałość i częstość rozstrzyga o ich znaczeniu jako czynnika stylistycznego naszej muzyki ludowej.

Sposób kończenia polskich melodii ludowych obejmuje dwa zagadnienia: po pierwsze – który ton skali jest zakończeniem melodii, po wtóre – jaką postać ma zwrot końcowy czyli kadencja melodyczna. Pierwsza sprawa nie przedstawia na ogół większych trudności. W pentatonice, a podobnie i w innych skalach archaicznych jest nim zazwyczaj jeden z najważniejszych tonów szeregu podstawowego czyli skali. W skalach starogreckich i kościelnych zakończenie stanowi zwykle ton najniższy gamy – Tonika lub jej stopień V-ty – Dominanta lub też – i to bardzo często – stopień II Dominanta Dominanty. Te same stosunki powtarzają się też w nowoczesnej skali majorowej i minorowej, przy czym dość ważną rolę odgrywa tu jako zakończenie również stopień III skali – Medianta.

Oto przykład melodii śląskiej kończącej się na dominancie z powiatu bytomskiego

(przykład 44)

Ligęza - Stoiński II nr 38

Przy Opolu biały kamień

Opolanka siedzi na nim

Opolanka siedzi na nim

Siedzi na nim

Inna śląska pieśń ludowa dostarcza nam przykładu zakończenia melodii na stopniu II:

(przykład 45)

z opolskiego A.Dygacz

Uciyła mi przepiórecka w proso

Uciyła mi przepiórecka w proso

A jo za niom nieboroczek boso

A jo za niom nieboroczek boso

Wreszcie melodia, kończąca się na miediancie

(przykład 46)

Ligęza – Stoiński nr 28

Wyjechał starosta z chartami na pole

Zostawił przy dworze maleńkie pachole

Żeby dworu pilnował, żeby dworu pilnował.

Trudniejszą, a dla stylu polskiej melodyki ludowej bardziej doniosłą jest sprawa druga, tj. kadencji czyli melodycznego zwrotu kończącego. Podkreślić tu należy, iż próby oznaczania kadencji melodii ludowych polskich za pomocą symbolów harmoniczych, czy to w formie następstwa tak zwanych stopni harmoniczych np. IV, V, I czy też następstwa funkcji harmoniczych np. Subdominanta, Dominanta, Tonika do właściwego ujęcia rzeczy nie prowadzą. Trzeba zdać sobie sprawę z faktu, że tylko nowoczesne skale, majorowa i minorowa kryją w sobie potencjalnie harmonię i dadzą się harmonicznie interpretować. Wszelkie natomiast inne skale, stanowiące podstawę monodii ludowych (tj. jednogłosowego

śpiewu bez jakiegokolwiek harmonii rzeczywistej czy ukrytej) nie podlegają prawom harmonii, lecz swoistym prawom rozwoju melodycznego. Nowoczesne ucho jednak, wykształcone głównie na europejskiej muzyce ostatnich dwóch stuleci, zatraciło zdolność estetycznego przeżywania tych rodzajów muzyki, które nie dadzą się interpretować w zakresie bardzo ciasnych granic tonalności dur czy moll, czyli w obrębie harmoniki funkcjonalnej. Stąd to wykształceni nawet muzycy natrafiają na trudności w artystycznym przeżywaniu melodii, nie dających się sprowadzić do harmonicznym pojęć osiemnastego i dziewiętnastego stulecia. Trudności te znajdują na przykład w śpiewach gregoriańskich średniowiecznego kościoła chrześcijańskiego, w muzyce orientalnej a nawet w europejskiej muzyce ludowej, przechowującej archaiczne sposoby rozwoju melodii, według zasad jej wyłącznie właściwych. To samo zjawisko obserwować możemy także w stosunku do muzyki współczesnej, która w ostatnich dziesiątkach lat zrywa krępujące więzy harmoniki funkcjonalnej i tworzy nowe postaci melodyczne. Taki stan rzeczy odbija się również na interpretacji naukowej melodii ludowych w ogóle, a więc i melodii ludu polskiego. Aparat pojęć harmonicznym zastosowany do melodii ludowych, okazuje się zawodnym. Nasze melodie ludowe w kadencjach swoich muszą naruszać tak zwane prawa harmoniki funkcjonalnej, gdyż nie one wytworzyły owe prawa ani też według nich się nie kształtowały. Nasuwa się zatem konieczność innych podstaw interpretacji. Muszą one być wolne od wszelkich założeń harmonicznym, a jako punkt wyjścia obrać jedynie swoiste prawa rozwoju melodycznego, zależnie od materiału tonalnego czyli skali, jak i prawdopodobnie od szeregu innych dziś jeszcze nieznanym czynnikóm odrębności rasowej. Nie mogąc ich na razie określić w sposób ścisły, stwierdzamy wszakże intuicyjnie, iż melodie polskie inne mają zakończenia niż na przykład hiszpańskie lub ormiańskie i niejednokrotnie według sposobu zakończenia udaje nam się z większym lub mniejszym prawdopodobieństwem określić narodową przynależność słuchanej po raz pierwszy melodii. Naukowe ujęcie tej sprawy pozostaje dziś jeszcze w sferze zagadnień. Kadencje melodyczne polskiej muzyki ludowej przedstawiają problemy analogiczne do tych, na jakie wskazano przy opisie zwrotów melodycznym rozpoczynających utwory muzyki ludowej. Toteż ograniczam się do przykładowego wymienienia tylko kilku form znamienym kadencji zaznaczając, iż jedynie stałość i znaczna liczebność tych form może być momentem decydującym o ich znaczeniu jako czynnika odrębnego charakteru muzyki ludu polskiego i jej pokrewieństw etnicznych. Oto przykład, który ukazuje typowe sięganie skokiem od górnego prowadzącego (a) tonu kończącego (g) ku jego kwincie (d) i otoczenie go obiema prowadzącymi (a i f).

(przykład 47)

O.Kolberg Sandomierskie nr 4

Melodia

Następny przykład przedstawia oddalanie się tonu kończącego (c) ku tercji górnej (e) i powrót do tonu kończącego przez ton dolny prowadzący (h).

(przykład 48)

O.Kolberg Łęczyckie nr 43

O dla Boga co takiego co pochmurny dzień

Oczkiem sobie zapłakała

Główkiem sobie sfrasowała

Wszystko dla ciebie.

Dalsza pieśń ilustruje typowe zakończenie melodii zwrotem teczka od kwarty (d) do tonu kończącego (a)

(przykład 49)

O.Kolberg Mazowsze II nr 427

A w lesie są bycki moje w lesie są
A w olsynie bycki moje w olsynie

Zwrot ten bardzo często przyjmuje postać rytmiczną trioli.

(przykład 50)

O.Kolberg Kujawy II nr 417

Melodia z pod Lubrańca

Moderato

Budowa

Z postacią charakterystycznych zwrotów melodii łączy się jak najściślej jej budowa. Już opisowa analiza formalna poucza, że budowa naszej pieśni ludowej w znacznej mierze zależy od rodzaju zwrotki (strofy). Przez zwrotkę rozumieć należy taką część pieśni, po której następuje powrót do początku melodii. Zarówno w muzyce jak i w tekście poetyckim stanowi ona zamkniętą całość, stałą formę, rozstrzygającą o symetrii układu pieśni. W polskiej muzyce ludowej różnorodność budowy zwrotki jest bardzo wielka. Obok najbardziej pospolitej zwrotki czterowierszowej, spotykamy nie mniej pospolity dwuwiersz, a nawet i jeden wiersz, któremu odpowiada cała melodia, powtarzająca się przy każdym wierszu bez zmiany. Obok niej zaś niemal równorzędnie występują zwrotki pięcio-, sześć-, siedmiowierszowe. Wyjątkowe natomiast są zwrotki dziewięcio lub więcej wierszowe np. 9-10 wierszowe. Brak opracowań monograficznych nie pozwala jeszcze dzisiaj na syntetyczne ujęcie stosunku między budową muzyczną i poetycką polskiej zwrotki ludowej. Przykładowe zbadanie stu melodii o zwrotce od jednego do dziesięciu wierszy wykazało:

1. że rozmiar melodii rośnie z rozmiarem zwrotki poetyckiej.
2. że maksimum melodii rozmiarem swym waha się w granicach od 6 do 16 taktów.

Jednakże te pozytywne stwierdzenia nie pozwalają, pominawszy już zbyt małą ilość obserwacji, na wysuwanie żadnych wniosków ogólniejszych, gdyż na tym samym materiale spostrzeżeniowym przekonujemy się równocześnie:

1. że zwrotki o tej samej ilości wierszy zajmują różną ilość taktów na przykład: trzywierszowa zwrotka zawiera 4, 6, 7, 8, 10, 12 taktów; czterowierszowa zawiera 8, 10, 12, 13, 14, 16 taktów. Czyli że ilość wierszy nie pozwala na przewidywanie o ilości taktów melodii.
2. że liczba wierszy zwrotki poetyckiej parzysta lub nieparzysta nie rozstrzyga wcale o budowie melodii, symetrycznej lub niesymetrycznej, gdyż częste powtórzenia ostatniego wiersza, wykrzykniki na początku lub interpolacje powtórzeń wewnątrz melodii zmieniają jej budowę, w kierunku symetrycznej okresowości lub przeciwnie w kierunku asymetrii.

Przy badaniu rytmiki wiersza ludowej poezji polskiej rozpatrzeć należy jako okoliczności najważniejsze:

1. ilość zgłosek w wierszu
2. układ akcentów

Jak wiadomo, poezja polska nie rządzi się zasadami metrycznymi takimi, na jakich opierała się na przykład poezja starohelleńska lub starorzymska. Starożytny wiersz klasyczny składał się z pewnej ilości stóp czyli połączeń zgłosek długich i krótkich, przy czym trwanie zgłoski krótkiej stanowiło zasadniczą miarę czasową a zgłoska długa równała się czasem dwu zgłoskom krótkim. Budowa stopy zatem, jak i budowa wiersza, opierała się na iloczynie samogłosek. Język polski nie zna działu samogłosek na długie i krótkie, toteż i poezja nasza na iloczynie opierać się nie może. Podstawę jej tworzą naturalne akcenty wyrazowe. Każdy wyraz polski więcej niż jednozgłoskowy wyróżnia wśród swych zgłosek jedną, którą

zaopatruje przyciskiem czyli akcentem wyrazowym. Zazwyczaj akcent ów pada w języku naszym na zgłoskę przedostatnią od końca, przy czym w miarę powiększania się ilości zgłosek w wyrazie wskutek zmian fleksyjnych akcent przesuwa się na zgłoskę przedostatnią od końca. Polska mowa wiązana (poezja) tym się różni od mowy niewiązanej (proza), że przez stosowny dobór wyrazów odpowiednio akcentowanych i stosowny ich układ w logicznie powiązane całości zdaniowe stwarza pewne stałe powtarzające się rzędy rytmiczne. Taki rząd rytmiczny, w którym akcenty powtarzają się w pewien określony sposób, stanowi jeden wiersz poetycki. Budowa wiersza, zależna od składni zdaniowej, musi akcenty w ten sposób układać w rzędy rytmiczne, by nie naruszać logicznego sensu zdania. Tę zasadę budowy wiersza polskiego, stanowiącego podstawę zwrotki, obserwujemy zarówno w prymitywnej poezji ludowej jak i w poezji artystycznej. Zauważyć jednak należy, iż poezja dopuszcza nie tylko większą swobodę i różnorodność w szyku wyrazowym zdania, niż proza, lecz także celem utrzymania bez zmiany przyjętych w zwrotce rzędów rytmicznych posługuje się sobie tylko właściwymi sposobami, nieznanymi w prozie, jak na przykład powtarzaniem pewnych wyrazów lub ich grup, dodawaniem wykrzykników, opuszczaniem łączników orzeczeniowych itp. Wszystkie te cechy i sposoby we wzajemnej korelacji stwarzają warunki muzyczności wiersza, rozstrzygają o możliwości organicznego złączenia go z melodią, rządzącą się własnymi prawami rozwojowymi. W dotychczasowej literaturze dość dużo stosunkowo poświęcono jej uwagi. Przede wszystkim podkreślić tu należy spostrzeżenia Kolberga, zawarte we wstępie do rozmaitych tomów „Ludu”. Z nowszych badaczy wiele uwagi poświęciła temu zagadnieniu Helena Windakiewiczowa. Kolberg ogranicza się do podania wymiaru pieśni ludowej w ilości taktów i do wskazania na sposób złożenia większej jednostki formalnej z mniejszych. Na przykład budowa dziesięciotaktowa = cztery takty + sześć taktów (przy czym $6=3+3$) lub: budowa siedmiotaktowa $4+3$ takty, albo $3+4$ takty itp. Różne rodzaje budowy ilustruje Kolberg odsyłaczami do odpowiednich pieśni ludowych. Windakiewiczowa natomiast wchodzi w głąb zagadnień tektoniki muzycznej wyróżniając elementarną postać formalną (podstawę) i wskazując sposoby, według których z tej postaci powstawały dalsze, rozwinięte formy muzyki ludowej. Ten sposób badania pozwolił Windakiewiczowej na znalezienie i określenie całego szeregu typowych postaci formalnych naszej muzyki ludowej: Obecność tych postaci stwierdziła autorka również w muzyce F.Chopina.

1. Wzory zdań i okresów powtórkowych

Podstawą i charakterystyką melodyki ludowej są zdania powtórkowe, powtarzające w jednym zdaniu ten sam motyw parokrotnie. Typ pierwszy zdania powtórkowego czterotaktowego polegający na powtórzeniu 1 i 3 taktu określimy schematem a b b

(przykład 51)

O.Kolberg Pieśni ludu nr 44

Typ drugi: a a b c powtarza takt pierwszy.

(przykład 52)

O.Kolberg Pieśni ludu nr 53

I ten sam typ w odwróceniu. Ta forma zdania jest często spotykana i bardzo typowa dla przyśpiewek tanecznych: a b c c : powtarzający takt trzeci.

(przykład 53)

O.Kolberg Lud IV nr 22

Typ trzeci a a a b powtarza takt pierwszy dwa razy:

(przykład 54)

O.Kolberg Pieśni ludu nr 88

Typ czwarty a a a a:

(przykład 55)

O.Kolberg Mazowsze II nr 407

Różne zdania powtórkowe mamy wykorzystywane częstokroć w jednym utworze

np. O.Kolberg Pieśni ludu nr 452 (przykład 56)

Typ a b a b

Typ a b b c

Typ a a b b

Typ a b b a

Okresy na podstawie zdań powtórkowych jednotaktowych, są osobną ludową formą rytmiczną. Mamy w polskiej muzyce ludowej bardzo spójną formę okresu kolistego ośmiotaktowego.

(przykład 57)

O.Kolberg Pieśni ludu nr 58

I skrót tegoż czterotaktowy

(przykład 58)

O.Kolberg Pieśni ludu nr 400

A oto charakterystyczny przykład ośmiotaktowego okresu kolistego, w którym powtarza się stale ta sama figura rytmiczna

(przykład 59)

O.Kolberg Pieśni ludu nr 373 Oberek od Grodziska

Prócz okresów kolistych mamy okresy bujniejsze, można by nazwać je okresami krętymi.

Powstały one również na podstawie wyosobnienia (wyodrębnienia) jednego taktu. Okres taki 12-to taktowy przedstawia pieśń ludowa z pod Warszawy „Zakukały kukaweczki”

(przykład 60)

O.Kolberg Pieśni ludu nr 20

2. Formy powtórkowe o podstawie dwutaktowej.

Jako częstą formę w melodyce ludowej spotyka się powtórzenia dwutaktu jako całości melodycznej np.

(przykład 61)

O.Kolberg Pieśni ludu 265

Charakterystycznym zjawiskiem jest stosunkowo częste występowanie chromatyki w dwutaktowych formach powtórkowych.

(przykład 62)

Powtórkowe zdania mogą uzyskać jeszcze pewną spójność i charakter myślowy głębszy przez akcent. Akcenty rozmieszczone są w różnych miejscach taktu. Spotykamy je także w zdaniach trzytaktowych i dwutaktowych, najczęściej w oberku. Przez akcent uzyskują one zwartość i rozmach.

(przykład 63)

O.Kolberg Mazowsze I nr 134

(przykład 64)

O.Kolberg Mazowsze II nr 617

3. Wzór chórowy; dialogowy

Wzór chórowy jest to forma cztero-, ośmio- ewentualnie szesnastotaktowa, polegająca na powtórzeniu tematu o oktawę lub inny interwał, najczęściej kwartę (kwintę). Forma w oktawie jest zasadniczą. Wytworzyła się ona mechanicznie przez śpiew na przemian dwu chórów – męskiego i żeńskiego.

a. Wzór chóralny w oktawie:

(przykład 65)

O.Kolberg Lud IV nr 404

b. Wzór chórowy o kwartę (kwintę)

(przykład 66)

O.Kolberg Pieśni ludu nr 23

Wzór ten, jak widzimy, wprowadza zmiany tonalne. Mogą być jednak okresy utrzymane w jednej tonacji

(przykład 67)

O.Kolberg Pieśni ludu nr 87

c. Wzór dialogowy. Są to najczęściej dwu lub trzytaktowe zdania, których następnik przenosi się do innego rejestru, lecz odpowiada poprzednikowi motywem – ale motywem nowym, zakończonym kadencją mniej lub więcej zaznaczoną

(przykład 68)

O.Kolberg Lud IV nr 413

O.Kolberg Lud IV nr 422

Wyraźnie zauważyć można, iż czterotaktowe pytanie i odpowiedzi zaznaczają się mniej silnie niż lapidarne zdania dwutaktowe, złożone z dwu motywów jednotaktowych.

(przykład 69)

O.Kolberg Pieśni ludu nr 321

4. Wzór kotwiczny drobniejący.

Wzór ten ma za podstawę zdanie powtórkowe i tworzy 16 lub więcej taktowe okresy. Forma ta rozwija się przez drobnienie wartości dźwięków użytych jako model. Drugą zaś cechą tej formy jest stały powrót początkowego dźwięku. Każda fraza dłuższa lub krótsza rozpoczyna swój bieg od tego samego dźwięku, najczęściej kwinty tonacji. Taka, kwinta czy tonika jest niby kotwicą wobec całego okresu. Forma ta we wst epach na dominancie, co takt rozwija coraz szerzej melodię od tego dźwięku

(przykład 70)

O.Kolberg Pieśni ludu nr 44

Albo inny przykład

(przykład 71)

5. Wzory oberkowe.

Wzór ten o melodii falistej, jeden z najbardziej typowych, związany jest z ruchem tancerzy. Można wyróżnić kilka odmian tego wzoru ale wszystkie ilustrują właściwości tańca. Określa on albo zwroty tancerzy – w lewo, w prawo, „ksebka”, „na odzib”, albo wybijanie rytmu tanecznego tupotem stóp: „hołupce”, albo wreszcie wirowy obrót tańczących.

- a. Wzór wahadłowy, jest to taki wzór, którego melodia porusza się jak wahadło puszczone w ruch. Skrajne punkty oznacza kwinta lub oktawa, w obrębie dwu lub czterotaktu. Częściej spotykamy czterotakt
(przykład 72) O.Kolberg Lud IV nr 405 Obertas
Skrót dwutaktowy wzoru wahadłowego jest bardzo oryginalny,
bo jeszcze wyraźniej oznacza bezruch środkowej grupy a ruchliwości
dźwięków skrajnych
(przykład 73)
O.Kolberg Lud IV nr 310 Owczarek prawowierny
- b. Wzór oberkowy właściwy posiada melodię o biegu falującym, jakby odtwarzającą kolisty bieg tancerzy.
Im szerszy ruch tym dalej dobiega melodia. W czterotaktowym zdaniu oberkowym często sięga 2 oktaw. Wszakże jako typ przyjąć można oktawę, najwyżej decymę.
Zdanie oberkowe dwutaktowe w oktawie O.Kolberg Piesni ludu nr 35
(przykład 74)
W kierunku przeciwnym O.Kolberg Lud IV nr 400
(przykład 75)
W zdaniu czterotaktowym O.Kolberg Pieśni ludu nr 266
- c. Wzór oberkowy zwięzły. Występuje jako motyw samoistny jednotaktowy w zdaniu powtórkowym. Jego rozxpicie sięga zwykle najdalej kwinty.
O.Kolberg Lud IV nr 405 (przykład 76)
- d. Wzór oberkowy wirowy odznacza się załamaniem linii falistej wśród taktu. Jest on wyrazem wirowego szybkiego tańca, tak zwanego wiatraka. O.Kolberg Mazowsze II nr 452. (przykład 77)
Chopin w swej twórczości posługiwał się często tym wzorem o czym świadczy choćby wstęp do słynnego walc Des-dur op.64 nr 1 W pieśniach ludowych z Dobczyc, podanych w czasopiśmie „Lud” t.VIII z 4 znajdujemy taki przykład: MM ćwierćnuta =100 (przykład 78)
A oto jak wzór ten wykorzystał Chopin w Walcu F-dur op.34 nr 3 takt 9 i następne. Zajmujące co o tym walcu 9op.34 nr 3) pisze znany muzykolog niemiecki Hugo Leichtentritt. Figurę wyżej cytowaną uważa on za taką, która „nigdy przedtem nie była użyta – prócz- jak pokazuje się w polskiej muzyce ludowej”. Różne odmianki wzoru oberkowego mogą się spotkać w jednym utworze jak na przykład w obertase od Inowrocławia, gdzie rozpoczyna ruch zwięzły, następnie wzór w oktawie, a kończy ruch wahadłowy. O.Kolberg Obertas od Inowrocławia (przykład 79)
- e. Wzór hołupcowy należy również do ruchów ściśle tanecznych. Może oznaczać albo przytupywanie „hołupce” albo huknięcia głosem w przyśpiewce do tańca. Wzór ten polega na skoku melodii na oddalony interwał, akcentowany najczęściej na drugą lub trzecią część taktu trzyczęściowego. F.Chopin op.17 nr 1; O.Kolberg Lud IV nr 404; o.Kolberg Mazowsze I nr95; F.Chopin op.67 nr 1 9przykład 80)
Wzór hołupcowy w zdaniu czterotaktowym powtórkowym, tworzy osobną konstrukcję niby rodzaj kanonu. Trzytaktowej melodii płynnej towarzyszy jeden takt wybijający sam rytm – pole dla hołupców. Ponieważ zdania takie w ludowej muzyce zawsze się powtarzają, więc trudno spostrzec, czy takt rytmiczny przypada na pierwszy czy ostatni takt zdania. O.Kolberg Lud IV nr 435 (przykład 81) Mamy oberki od Warszawy zbudowane w całości (16 taktów) na podstawie przerywania zdń melodyjnych jednym taktem czystego

rytmu tj. hołupców. O.Kolberg Pieśni ludu nr 253 (przykład 82) Na ten wzór tworzy Chopin natchnioną kompozycję w postaci mazurka op.41 nr 3. Chopin rozszerza ramy wzoru ludowego dając cztery takty rytmiczne na przemian z czterema taktami lotnych pasaży. Powtarzają się te zmiany przez całą część pierwszą (taktów 38)

6. Wzór chromatyczny.

Jak łatwo się domyślić wzór ten ma za podstawę skalę z podwyższonym czwartym stopniem czyli, że wprowadza interwał chromatyczny jako stały i normalny. Wskutek tego melodia utworzona w tej skali posługuje się dysonansem jako ruchem normalnym nie potrzebującym ani przygotowania ani rozwiązania na konsonansie, jak tego wymagała muzyka klasyczna. Dysonans zyskał równe prawa jak konsonans. Harmonicznie zwiększona kwarta osłabia działania jednego z akordów triady muzycznej, służącej jak wiadomo do jasnego określenia danej tonalności. Wskutek zbliżenia na odległość półtonu stopnia czwartego do dominanty, ta mimo woli staje się drugą toniką tj. wywiera równą tejże atrakcję na inne dźwięki. W melodiach więc tego rodzaju objawia się wyraźna dążność do dwutonalności tym więcej że spotykamy częste użycie dominanty jako dźwięku początkowego lub kończącego. Jako potwierdzenie tych uwag podaję wzory melodii ludowych ze swobodnym traktowaniem dysonansu i zakończeń, ewentualnie rozpoczynania, dominantą: czasem tylko melodyjne, często jednak oparte na akordzie dominanty.

O.Kolberg Lud IV nr 306 Od Warszawy
(przykład 83)

O.Kolberg pieśni ludu nr 239 Od Warszawy-Wilanowa
(przykład 84)

O.Kolberg Pieśni ludu nr 257 (przykład 85)

Oprócz swobodnego użycia dysonansu i roli przeważnej dominanty, cechą ważną naszej skali jest możliwość równoczesnego użycia tercji wielkiej lub małej. Ponieważ stopień czwarty może również występować w dwu formach, jako kwarta czysta i zwiększona, możemy przeto uważać skalę naszą jako półchromatyczną, mianowicie w której obraca się następująca melodia, nie należąca wcale do wyjątków w naszym folklorze. $gis' /, a' h' c' cis' d' dis' e''$

O.Kolberg Lud XIII nr 391 (przykład 86)

Za bardzo ważną cechą naszej melodyki ludowej należy uważać rozpoczynanie utworu dominantą. Wytwarza się przez to oryginalne następstwo akordów głównych cechujących daną tonację, mianowicie układ stopni triady będzie przeciwny jak w zdaniu klasycznym: V, I, IV, I, V – zamiast I, IV, I, V, I. Oto piękny przykład pieśni ludowej z pod Czerska, O.Kolberg Pieśni ludu nr 313 – którą Chopin w przepiękny sposób zużytkowuje – Chopin op.24 nr1 (przykład 87)

Poza ważną rolę Dominanty w rozwoju tonalności jednym z cechujących objawów naszego folkloru jest rodzaj wstępów na dominancie tonu głównego np. O.Kolberg Lud IV nr 405 (przykład 88)

Zwroty chromatyczne wynikłe ze skali półchromatycznej przybierają w twórczości ludowej formę stałego wzoru i często niemal niezmiennie.

- a. wzór zwrotny chromatyczny polega właśnie na użyciu raz kwarty zwiększonej raz czystej.

O.Kolberg Pieśń ludu nr 203
(przykład 89)

Wzór ten jest niezmiernie pospolity. Występuje w polskich tańcach ludowych, pieśniach weselnych, obrzędowych dorocznych jak sobótkowych itp.

O.Kolberg Mazowsze II nr 370 i F.Chopin op.6 nr2

O.Kolberg Lud IV nr 123 i F.Chopin op.33 nr 3
 O.Kolberg Pieśni ludu nr 390, nr 277 i F.Chopin op.17 nr3
 (przykład 90)

Dwutaktowy

Mel ludowa i F. Chopin op.17 nr 1
 (przykład 91)

- b. Wzór chromatycznej skali w górę lub w dół biegnącej, najczęściej czterodźwiękowy, rzadziej sześciodźwiękowy.

O.Kolberg Lud IV nr 413 i F.Chopin op.30 nr 3
 O.Kolberg Mazowsze II nr 20 i F.Chopin op.17 nr 4

Folklor w środowisku robotniczym.

Wstęp.

Od wielu lat folklor robotniczy stał się przedmiotem zainteresowań społecznych i badań naukowych. Wprawdzie od czasu do czasu padają jeszcze głosy negujące istnienie folkloru robotniczego, głosy te są jednak odosobnione i zaliczane przez ogół do zapóźnień starych koncepcji, uznających za folklor jedynie samorodną twórczość chłopską. Po drugiej wojnie światowej w wielu krajach jak Stany Zjednoczone Ameryki, Związek Radziecki, NRD, NRF, Czechosłowacja, Jugosławia, Bułgaria, Rumunia i Węgry zorganizowano nad folklorem robotniczym systematyczne i szerokie badania, prowadzone przez najbardziej kompetentne placówki, najczęściej instytuty ludoznawcze akademii nauk. W innych jak Anglii, Francji i Włoszech a do nich należy i Polska, badania folkloru robotniczego prowadzone są z inicjatywy i na koszt pojedynczych pracowników nauki. W literaturze pojawiły się bogate edycje źródłowe, a także opracowania przyczynkowe i monograficzne, wśród których czołowe miejsce zajmują publikacje niemieckie „Das Bergmannslied” Gerharda Heilfurtha (Kassel und Basel 1954) i „Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten” (Berlin t.I 1954, t.II 1962). Związana z folklorem robotniczym problematyka okazała się tak bogata i ważka, że wyłoniła się potrzeba dyskusji i współpracy pomiędzy ośrodkami naukowymi poszczególnych krajów. W dużej mierze dały temu wyraz międzynarodowe sympozja o pieśni robotniczej, zorganizowane dotychczas w roku 1961 w Czechosłowacji i 1965 w Jugosławii. Niniejsza [praca nie daje pełnego obrazu samorodnej twórczości robotniczej. Celem jej jest ukazanie i charakterystyka najbardziej typowych przejawów muzycznego folkloru robotniczego w Polsce oraz uporządkowanie związanych z tym nurtem zagadnień. W ten sposób, rozbudzi być może, większe zainteresowanie folklorem robotniczym, ukaże wyraziściej potrzebę zorganizowania nad nim szerokich badań, stanie się jeszcze jednym bodźcem do fachowych dyskusji nad sprawą jego upowszechnienia. To bowiem, że folklor robotniczy stanowi dzisiaj mocny filar polskiej kultury ludowej, a tym samym i narodowej, jest nie tylko oczywistym faktem, ale wiążącym zobowiązaniem.

1. Terminologia i uwagi ogólne.